

ГИТИС
РОССИЙСКИЙ
ИНСТИТУТ
ТЕАТРАЛЬНОГО
ИСКУССТВА

**ТЕАТР
ЖИВОПИСЬ
КИНО
МУЗЫКА**

THEATRE
FINE ARTS
CINEMA
MUSIC

1/2024

Ежеквартальный журнал
Издается с 2008 года

УЧРЕДИТЕЛЬ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ
ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА
ГИТИС

**ТЕАТР
ЖИВОПИСЬ
КИНО
МУЗЫКА
1/2024**

Журнал зарегистрирован
в Федеральной службе по надзору
за соблюдением законодательства
в сфере массовых коммуникаций
и охране культурного наследия.
Свидетельство о регистрации
средства массовой информации
ПИ № ФС77-27600 от 15 марта 2007 г.

ISSN 2588-0144 (online)
ISSN 1998-8745 (print)

Сайт журнала: <https://www.gitis.net/almanac/>

Публикации отвечают требованиям ВАК
по научным направлениям:

Теория и история культуры, искусства; Виды искусства
(«Театральное искусство»; «Музыкальное искусство»;
«Кино-, теле- и другие экранные искусства»;
«Изобразительное, декоративно-прикладное искусство
и архитектура»; «Хореографическое искусство»);
Русская литература и литературы народов
Российской Федерации.

© Российский институт театрального искусства –
ГИТИС, 2024
© Театр. Живопись. Кино. Музыка, 2024

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

А. Н. Зорин

доктор филологических наук,
профессор Саратовского национального
исследовательского государственного
университета имени Н.Г. Чернышевского,
Саратов, Россия

РЕДАКЦИОННО-ЭКСПЕРТНЫЙ СОВЕТ

М. С. Берлова

кандидат искусствоведения,
PhD по театроведению
(Стокгольмский университет),
Москва, Россия

А. Г. Колесников

доктор искусствоведения, ведущий
научный сотрудник Российского института
театрального искусства – ГИТИС,
Москва, Россия

Н. С. Рябчикова

PhD по киноведению, преподаватель
Высшей школы экономики,
Москва, Россия

Quarterly review
Established in 2008

FOUNDER
RUSSIAN INSTITUTE
OF THEATRE ARTS
GITIS

The journal is registered
at the Federal Supervision Service
for compliance with the law
in the sphere of mass communications
and the protection of cultural heritage.
Svidetelstvo o registratsii sredstva massovoy informatsii
PI FS77-27600 ot 15 marta 2007.

ISSN 2588-0144 (online)
ISSN 1998-8745 (print)

Journal website: <https://www.gitis.net/almanac/>

The publications meet the requirements of the VAC
(Higher Attestation Commission) in the following subjects:
Theory and history of culture and art; Categories
of art ("Theatre art"; "Music art"; "Film, television
and other screen arts"; "Fine arts, crafts,
and architecture"; "Choreographic art");
Russian literature and literature of the nations
of the Russian Federation.

© Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), 2024
© Theatre. Fine Arts. Cinema. Music, 2024

**THEATRE
FINE ARTS
CINEMA
MUSIC
1/2024**

EDITOR-IN-CHIEF

Artem N. Zorin

D.Sc. in Philology, Professor of Saratov State
University, Saratov, Russia

EDITORIAL

Maria S. Berlova

Cand. Sc in Art Studies,
PhD in Theatre Studies (Stockholm University),
Moscow, Russia

Alexander G. Kolesnikov

D.Sc. in Art Studies, Professor,
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia

Natalie S. Ryabchikova

PhD in Film Studies, Lecturer,
Higher School of Economics,
Moscow, Russia

4 ПРЕДСЕДАТЕЛЬ

Г. А. Заславский, кандидат филологических наук, профессор, ректор Российского института театрального искусства – ГИТИС, Москва, Россия

К. Л. Мелик-Пашаева, кандидат искусствоведения, профессор, Российский институт театрального искусства – ГИТИС, Москва, Россия

Ю. Л. Альтиц, PhD, кандидат искусствоведения, профессор, Всемирный институт театрального тренинга Akt-Zent, Берлин, Германия

А. В. Бартошевич, доктор искусствоведения, профессор, Российский институт театрального искусства – ГИТИС, Москва, Россия

Д. А. Бертман, профессор, народный артист России, Российский институт театрального искусства – ГИТИС, Москва, Россия

Л. Д. Бугаева, доктор филологических наук, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия

В. Ю. Вьюгин, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт русской литературы (Пушкинский дом) РАН, Санкт-Петербург, Россия

В. Е. Головчинер, доктор филологических наук, профессор, Томский государственный педагогический университет, Томск, Россия

И. Н. Гращенкова, доктор искусствоведения, Гильдия режиссеров Союза кинематографистов Российской Федерации, Москва, Россия

В. Н. Дмитриевский, доктор искусствоведения, профессор, ГИИ, Москва, Россия

С. В. Женовач, профессор, заслуженный деятель искусств РФ, Российский институт театрального искусства – ГИТИС, Москва, Россия

В. В. Иванов, доктор искусствоведения, ГИИ, Москва, Россия

О. В. Калугина, профессор, доктор искусствоведения, НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, Москва, Россия

С. В. Кекова, доктор филологических наук, профессор, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Саратов, Россия

А. С. Корндорф, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, ГИИ, Москва, Россия

Н. И. Кузнецов, доктор искусствоведения, профессор, МГК им. П. И. Чайковского, Москва, Россия

Л. И. Лифшиц, доктор искусствоведения, профессор, ГИИ, Москва, Россия

М. Г. Литаврина, доктор искусствоведения, профессор, МГУ имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Н. Е. Мариивская, доктор искусствоведения, профессор, ВГИК им. С. А. Герасимова, Москва, Россия

Махмуд Алаа Шакер Махмуд, PhD, профессор, Университет Диялы, Бакуба, Ирак

С. В. Наборщикова, доктор искусствоведения, профессор, МГК им. П. И. Чайковского, Москва, Россия

Т. И. Науменко, доктор искусствоведения, профессор, РАМ имени Гнесиных, Москва, Россия

Н. Д. Няголова, PhD, доцент, Великотырновский университет «Святых Кирилла и Мефодия», Велико-Тырново, Болгария

Т. В. Портнова, доктор искусствоведения, профессор, РГУ им. А. Н. Косыгина, Москва, Россия

Елена Ранди, PhD, профессор, Падуанский университет, Падуа, Италия

Е. В. Сальникова, доктор культурологии, в.н.с., ГИИ, Москва, Россия

В. Ю. Силюнас, доктор искусствоведения, профессор, ГИИ, Москва, Россия

М. В. Строганов, доктор филологических наук, профессор, Институт мировой литературы имени А. М. Горького РАН

В. Н. Ткачёв, доктор архитектуры, профессор, Московский государственный академический художественный институт имени В. И. Сурикова, Москва, Россия

Д. В. Трубочкин, доктор искусствоведения, профессор, ГИИ, Москва, Россия

Н. М. Цискаридзе, профессор, народный артист России, Академия русского балета им. А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия

Н. А. Шалимова, доктор искусствоведения, профессор, Российский институт театрального искусства – ГИТИС, Москва, Россия

Е. Г. Хайченко, доктор искусствоведения, профессор, Российский институт театрального искусства – ГИТИС, Москва, Россия

А. Л. Ястребов, доктор филологических наук, профессор, Российский институт театрального искусства – ГИТИС, Москва, Россия

CHAIRMAN

Grigoriy A. Zaslavskiy, Cand. Sc. in Philology, Professor, Rector, GITIS, Moscow, Russia

Karina L. Melik-Pashayeva, Cand. Sc. in Art Studies, Professor, GITIS, Moscow, Russia

Yury L. Alshits, Cand. Sc. in Art Studies, Professor, World Theatre Training Institute Akt-Zent, Berlin, Germany

Alexey V. Bartoshevich, D. Sc. in Art Studies, Professor, GITIS, Moscow, Russia

Dmitry A. Bertman, People's Artist of the Russian Federation, Professor, GITIS, Moscow, Russia

Lyubov D. Bugaeva, D. Sc. in Philology, Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russia

Valery Yu. Vyugin, D. Sc. in Philology, Lead Res., Institute of Russian Literature (Pushkinskij Dom), Russian Academy of Sciences, Saint Petersburg, Russia

Valentina E. Golovchiner, D. Sc. in Philology, Professor, Tomsk State Pedagogical University, Tomsk, Russia

Irina N. Grashchenkova, D. Sc. in Art Studies, Guild of Film Directors, Russian Union of Cinematographers, Moscow, Russia

Vitaly N. Dmitrievsky, D. Sc. in Art Studies, Professor, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Sergey V. Zhenovach, Honored Artist of the Russian Federation, Professor, GITIS, Moscow, Russia

Vladislav V. Ivanov, D. Sc. in Arts, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Olga V. Kalugina, D. Sc. in Art Studies, Professor, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Moscow, Russia

Svetlana V. Kekova, D. Sc. in Philology, Professor, Saratov State Conservatory, Saratov, Russia

Anna S. Korndorf, D. Sc. in Art Studies, Professor, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Nikolai I. Kuznetsov, D. Sc. in Art Studies, Professor, Moscow P. I. Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia

Lev I. Lifshits, D. Sc. in Art Studies, Professor, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Marina G. Litavrina, D. Sc. in Art Studies, Professor, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia

Natalya E. Maryevckaya, D. Sc. in Art Studies, Professor, VGIK n.a. S. A. Gerasimov, Moscow, Russia

Alaa Shaker Mahmoud, PhD in Artistic Education, Prof., University of Diyala, Baquba, Iraq

Svetlana V. Naborschchikova, Professor, D. Sc. in Art Studies, Moscow P. I. Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia

Tatiana I. Naumenko, D. Sc. in Art Studies, Professor, Russian Gnessins' Academy of Music, Moscow, Russia

Nataliya D. Nyagolova, PhD, Assist. Prof., St. Cyril and St. Methodius University of Veliko Tarnovo, Veliko Tarnovo, Bulgaria

Tatiana V. Portnova, D. Sc. in Art Studies, Professor, Kosygin University, Moscow, Russia

Elena Randi, PhD, Professor, University of Padua, Italy

Ekaterina V. Salnikova, D. Sc. in Cultural Studies, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Vidmantas U. Silyunas, D. Sc. in Art Studies, Professor, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Mikhail V. Stroganov, D. Sc. in Philology, Prof., A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

Valentin N. Tkachev, D. Sc. in Architecture, Professor, Moscow State Academic Art Institute named after V.I. Surikov of Russian Academy of Arts, Moscow, Russia

Dmitry V. Trubochkin, D. Sc. in Art Studies, Professor, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Nikolai M. Tsiskaridze, People's Artist of Russia, Professor, Vaganova Ballet Academy, Saint Petersburg, Russia

Nina A. Shalimova, D. Sc. in Art Studies, Professor, GITIS, Moscow, Russia

Elena G. Khaichenko, D. Sc. in Art Studies, Professor, GITIS, Moscow, Russia

Andrey L. Yastrebov, D. Sc. in Philology, Professor, GITIS, Moscow, Russia

СОДЕРЖАНИЕ

ИСКУССТВО. ДВИЖЕНИЕ ВО ВРЕМЕНИ. ОСТРОВСКИЙ

- П. Н. Гордеев
10 **«ДОМ ОСТРОВСКОГО» И РЕВОЛЮЦИЯ:
МАЛЫЙ ТЕАТР В ОКТЯБРЕ 1917 — ЯНВАРЕ 1918 ГОДА**
- Н. С. Григорьева
28 **ОПРАВДАНИЕ «СНЕГУРОЧКИ»: КРИТИКА О ПЕРВОЙ
ПОСТАНОВКЕ СОВЕТСКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРА
В САРАТОВЕ В 1918 ГОДУ**
- И. В. Панамарёв
42 **ПЬЕСЫ А. Н. ОСТРОВСКОГО 1850–1865 ГОДОВ
В КАЗАНСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ КРИТИКЕ
ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА**
- В. И. Косик
59 **АЛЕКСАНДР ОСТРОВСКИЙ
НА БАЛКАНСКИХ ПОДМОСТКАХ**
- А. Р. Салихова
70 **ДРАМАТУРГИЯ А. ОСТРОВСКОГО
И ТАТАРСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО**
- А. Н. Зорин
82 **ПОСТГУМАНИСТИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ
В СОВРЕМЕННЫХ ТРАКТОВКАХ ПЬЕС ОСТРОВСКОГО
НА РОССИЙСКОЙ СЦЕНЕ**
- В. В. Сердечная
98 **ОСТРОВСКИЙ НА КРАСНОДАРСКОЙ СЦЕНЕ
В 2022–2023 ГОДАХ: ДИНАМИКА ИНТЕРПРЕТАТИВНЫХ
ПОДХОДОВ**

ИСТОРИЯ РУССКОГО ТЕАТРА

- Б. Н. Любимов
111 **ПАВЕЛ МАРКОВ: ИСТОРИК И КРИТИК, ТЕОРЕТИК
И ПРАКТИК ТЕАТРА**

ОТКРЫТОЕ ПРОСТРАНСТВО

М. С. Берлова
121 **«ШВЕДСКИЙ ЩЕГОЛЬ» КАРЛА ГЮЛЛЕНБОРГА —
СЕКРЕТ УСПЕХА ТЕАТРА ШВЕДСКАЯ КОМЕДИЯ (1737–1754)**

А. О. Беззубиков
140 **МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ЛОГИКА
В ФИЛЬМАХ АЛЕКСЕЯ БАЛАБАНОВА**

ВОКАЛЬНЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ

И. И. Крыловская
157 **ТРАДИЦИИ РУССКОГО КЛАССИЧЕСКОГО ТЕАТРА И ОПЕРА
«РАЗГОВОР ЧЕЛОВЕКА С СОБАКОЙ» А. НОВИКОВА
(ПО РАССКАЗУ А. ЧЕХОВА)**

ГАЛЕРЕЯ

А. Г. Дунаев
175 **Н. М. ТАРАБУКИН О МИХАИЛЕ ЛАРИОНОВЕ (1923)**

КНИЖНАЯ ПОЛКА

Е. Г. Короткевич
187 **ПЕРВАЯ КНИГА О НИКОЛАЕ МИХАЙЛОВИЧЕ
ТАРАБУКИНЕ (1889–1956)**

ХРОНИКА

Е. В. Шахматова, А. Г. Колесников
198 **СТАНИСЛАВСКИЙ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР**

CONTENTS

ART. MOTION IN TIME. OSTROVSKY

- Petr N. Gordeev
10 **OSTROVSKY'S HOUSE AND THE REVOLUTION:
THE MALY THEATRE IN OCTOBER 1917 — JANUARY 1918**
- Natalia S. Grigoreva
28 **IN DEFENSE OF *THE SNOW MAIDEN*: CRITICS ABOUT
THE FIRST PERFORMANCE OF SOVIET OPERA HOUSE
IN SARATOV IN 1918**
- Ivan V. Panamarev
42 **ALEXANDER OSTROVSKY'S PLAYS OF 1850–1865
IN KAZAN THEATRE CRITICISM OF THE LAST THIRD
OF THE 19th CENTURY**
- Viktor I. Kosik
59 **ALEXANDER OSTROVSKY ON THE BALKAN STAGE**
- Aygul R. Salikhova
70 **A. N. OSTROVSKY'S DRAMATURGY
AND THE TATAR THEATRE**
- Artem N. Zorin
82 **POSTHUMANIST TENDENCIES IN MODERN
INTERPRETATIONS OF OSTROVSKY'S PLAYS
ON THE RUSSIAN STAGE**
- Vera V. Serdechnaia
98 **OSTROVSKY ON THE KRASNODAR THEATRE STAGE
IN 2022–2023: DYNAMICS OF INTERPRETATIVE APPROACHES**

RUSSIAN THEATRE HISTORY

- Boris N. Lyubimov
111 **ABOUT PAVEL MARKOV: ART HISTORIAN AND CRITIC,
THEORIST AND PRACTITIONER OF THEATRE**

OPEN SPACE

- Maria S. Berlova
121 **THE SWEDISH FOP BY CARL GYLLENBORG — SWEDISH
COMEDY'S SECRET OF SUCCESS AS A THEATRE (1737–1754)**
- Aleksey O. Bezzubikov
140 **MYTHOLOGICAL LOGIC IN ALEXEY BALABANOV'S FILMS**

VOCAL PARALLELS

- Izabella I. Krylovskaya
157 **TRADITIONS OF THE RUSSIAN CLASSICAL THEATRE
AND THE OPERA A CONVERSATION BETWEEN A MAN AND
A DOG BY A. V. NOVIKOV (BASED ON A. CHEKHOV'S STORY)**

GALLERY

- Aleksey G. Dunaev
175 **N. M. TARABUKIN ABOUT MIKHAIL LARIONOV (1923)**

REVIEW

- Elena G. Korotkevich
187 **THE FIRST BOOK ABOUT NIKOLAI MIKHAILOVICH
TARABUKIN (1889–1956)**

CHRONICLE

- Elena V. Shakhmatova, Alexander G. Kolesnikov
198 **STANISLAVSKY AND MUSICAL THEATRE**

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-10-27
EDN AVWJXF
УДК 792.2(=161.1)"1917/1918"

П. Н. Гордеев
Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,
Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0000-0003-2842-4297

«Дом Островского» и революция: Малый театр в октябре 1917 — январе 1918 года

АННОТАЦИЯ

История Малого театра в первые месяцы после Октябрьской революции, полная настоящего, не сценического драматизма, до последнего времени оставалась малоизученной. В настоящей статье она впервые подробно исследована на основании материалов различных архивов Москвы и Санкт-Петербурга. После разгрома театра в начале ноября 1917 года перед потрясенной труппой встали две неотложные задачи. Во-первых, следовало устранить последствия вторжения и начать давать спектакли (в целом это удалось сделать к концу ноября). Второй, гораздо более сложной задачей было определение места Малого театра в изменившемся мире, с учетом новых политических реалий. Труппа разделилась на тех, кто выступал против сотрудничества с большевиками («непримиримых» возглавлял А. И. Сумбатов-Южин), и сторонников соглашения с советским правительством (эту партию в труппе представлял другой руководитель театра, О. А. Правдин). Впрочем, и Южин, и Правдин (оба — заслуженные артисты, мэтры сцены) полагали, что театр должен в любом случае сохранить право на автономное самоуправление. К концу января 1918 года необходимость заключить формальное соглашение с большевиками стала очевидной; дальнейшая неопределенность в положении «Дома Островского» разрушала труппу, отдельные представители которой начали готовиться к уходу на частную сцену. В результате недолгой внутренней борьбы в театре было принято решение допустить представителей Художественно-просветительного отдела Московского городского совета, возглавляемого большевичкой Е. К. Малиновской, к обсуждению «Временного положения государственного московского Малого театра», которое должно было определить и внутреннее устройство театра, и его отношение к верховной власти в стране.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Малый театр, революция 1917 года, Октябрьская революция, А. И. Сумбатов-Южин, О. А. Правдин, Е. К. Малиновская.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-10-27
EDN AVWJXF
УДК 792.2(=161.1)"1917/1918"

Petr N. Gordeev
Herzen State Pedagogical University of Russia,
Saint Petersburg, Russia
ORCID: 0000-0003-2842-4297

***Ostrovsky's House* and the Revolution: The Maly Theatre in October 1917 — January 1918**

ABSTRACT

The history of the Maly Theatre in the first months after the October Revolution is full of real, non-stage drama. It has yet remained little studied. In this article, it is observed in detail for the first time on the basis of the materials from various Moscow and Saint Petersburg archives. After the theatre's destruction in early November 1917, the shocked troupe faced two urgent tasks. Firstly, it was necessary to overcome the consequences of the invasion and start the working and creative process again (it happened by the end of November). The second and more difficult task was to determine the place of the Maly Theatre in the changed world, taking into account new political circumstances. The troupe was disoriented: some spoke against the cooperation with the Bolsheviks (the "irreconcilables" were led by A. I. Sumbatov-Yuzhin), while others supported an agreement with the Soviet government (this group was headed by another theatre leader O. A. Pravdin). However, both Yuzhin and Pravdin (honored artists, masters of the stage) believed that the theatre should in any case maintain the autonomous self-management. By the end of January, 1918 the need for some kind of formal agreement with the Bolsheviks became obvious. Further uncertainty in the position of the *Ostrovsky's House* was destroying the troupe. Some of its members were preparing to leave for the private stage. After a short struggle inside the theatre, it was decided to admit representatives of the Artistic and Educational Department of the Moscow Council, headed by the Bolshevik E. K. Malinovskaya, to discuss the *Temporary situation of the State Moscow Maly Theatre*. It was supposed to determine both the internal structure of the theatre and its attitude to the supreme power in the country.

KEYWORDS

Maly Theatre, revolution of 1917, October Revolution, A. I. Sumbatov-Yuzhin, O. A. Pravdin, E. K. Malinovskaya.

Некогда императорский, а с весны 1917 года государственный Малый театр к началу революции обладал сплоченной труппой, в составе которой было немало звезд первой величины, и мог рассчитывать на заслуженную любовь московской публики и на солидный бюджет придворного ведомства, преобразованного в Комиссариат Временного правительства. Но, казалось бы, прочное положение одного из столпов русского искусства не убергло театр от тяжелых испытаний, выпавших на долю «Дома Щепкина», «Дома Островского» после прихода к власти большевиков. Изучению событий первых трех месяцев после большевистского переворота (чрезвычайно насыщенных событиями для театра) посвящена предлагаемая вниманию читателей статья.

«ПОСЛЕ КОШМАРНОГО СНА...»: РАЗГРОМ ТЕАТРА И ЕГО ПОСЛЕДСТВИЯ

Октябрьская революция и последовавшие кровопролитные бои на улицах Первопрестольной не оставили равнодушными никого из москвичей. Многолетний руководитель труппы Малого театра, выдающийся артист А. И. Сумбатов-Южин (занимавший в то время пост уполномоченного комиссара Временного правительства над бывшим Министерством двора по Малому театру) в эти дни несколько раз безуспешно пытался дойти от дома до театра. Привычка к письменному труду (Южин был известным драматургом, вел обширную частную и служебную переписку) помогла ему 31 октября, в период нарастающего отчаяния, зафиксировать свои мысли на бумаге, в особой записке, текст которой предназначался, видимо, самому себе. Рассчитывая на неприкосновенность театрального здания («сегодня, за 2 часа до того, как я пишу эти слова, я имел сведения, что ни один человек извне не проник в него»), Южин думал в это время не столько о нем, сколько о судьбе страны и народа. «И никакой надежды на будущее, ради которого рушилось прошлое. Подрезаны в корне все мечты, все упования, вся вера. В общей карте мира Россия окрашивается в один цвет с Азией, подвластной высшей культуре. Оказалось, славянское племя и все, что к нему прикоснулось — лишены самобытной силы англосаксонских, латинских и германских народов. Разодранная в клочья, лишенная государственной идеи, предавшая славянство, запятнанная позором измены и трусости в глазах и врагов, и союзников, доведенная до нищеты, служащая на словах опытным полем для утопических идей крайнего социализма, а на деле — ареной насилия, бесправия, грабежа и беззакония — Россия гибнет трагически, от своей собственной руки, гибнет обезумевшая и обесславленная, с дикой стремительностью отдавая без сопротивления все, чем она жила — свою мощь, свою землю, свое историческое величие, осуждая на великое, безысходное рабство будущие свои поколения». Завершалась «записка» возгласом отчаяния: «Ужас, позор и гибель!!» [1, л. 8–9, 12 об.].

Таким образом, как очень мягко выразилась одна из советских биографов артиста, «Южин не сразу осознал всю грандиозность происходящего

исторического сдвига, не сразу увидел созидательное начало Октябрьской революции, ее великое гуманистическое содержание» [2, с. 26]. Последовавший вскоре, в первых числах ноября, жуткий разгром Малого театра прибывшим с Кольчугинского завода отрядом красногвардейцев [3, с. 53–72] поверг уже всю труппу «Дома Островского» в состояние шока. Настроение театральных кругов после этих событий выразил один из рецензентов: «...словно проснулся после кошмарного сна» [4, с. 5]. Однако в реальности окончательного «пробуждения» не наступало, кошмар не отпускал — поэтому, несмотря на крайнюю неприязнь к «вандалам», стоявшим во главе театра А. И. Южину и О. А. Правдину (управляющему Малым театром; этот пост в сложившейся при Временном правительстве системе театрального управления был рангом ниже «уполномоченного») пришлось в экстренном порядке установить хотя бы формальные отношения с представителями новой власти, прежде всего с Е. К. Малиновской, назначенной Московским военно-революционным комитетом (МВПК) комиссаром всех московских театров.

Южин был знаком с Малиновской еще с дореволюционных времен: в его архивном фонде сохранилось недатированное, но относящееся, судя по содержанию, еще к императорскому периоду письмо Елены Константиновны с благодарностью за «содействие успеху вечера» (по всей видимости, Южин участвовал как лектор: «Что касается материального успеха лекции — сбор был полный»), одной из устроительниц которого она являлась и который должен был дать «возможность выпустить издания, необходимые для удовлетворения многочисленных запросов из глухих мест» [5, л. 4]. Но в конце 1917 года положение радикальным образом изменилось: придерживавшийся в это время патриотических и антибольшевистских взглядов Южин [6, с. 729–737] не желал никакого сближения с большевичкой Малиновской, кроме минимально необходимого контакта, связанного с очищением здания Малого театра от красногвардейцев. 12 ноября Южин писал в Петроград главномуполномоченному по государственным театрам Ф. Д. Батюшкову: «Когда в Малый театр 4-го явилась комиссар Малиновская, я потребовал прежде всего — вывода из здания всех вторгшихся в него лиц. Это было исполнено немедленно и театр был очищен от завоевателей в 4 часа дня 4-го ноября. Я организовал его охрану нашими служащими и приступил к возможному приведению его в порядок. Во 2-х, 5-го числа я заявил Малиновской, что я и Правдин являемся выборными лицами автономной труппы, а я сверх того Уполномоченный Временного Правительства, перед которым и несую ответственность за дело. Что 7-го я собираю Общее Собрание, по директивам коего и буду действовать впредь до получения инструкций из Петрограда, от Учреждений б. Министерства. Она рассыпалась в уверениях, что никакого вмешательства в жизнь театра она не внесет. И действительно, до минуты, когда я пишу эти строки, ни я, ни Малый театр ее больше видом не видали» [7, л. 5 об. — 6]. В резолюции, вынесенной 7 ноября на общем собрании артистов и служащих Малого театра (ее черновой текст испещрен пометами Южина, бывшего одним из авторов, если не единственным создателем этого документа), идея

максимального дистанцирования Малого театра от большевиков также прозвучала, хотя и в несколько обтекаемой форме: театр, до выработки своего Статута и утверждения его Учредительным собранием, должен был «действовать и ведаться» на началах «полного самоуправления выборными его органами, без всякого вмешательства в дело его Управления каких бы то ни было учреждений или лиц, не входящих в его состав» [8, л. 115].

Отношение Правдина к представителям новой власти было несколько более сложным. Уже 4 ноября он получил от МВРК приказ о своем «временном назначении» управляющим Малым театром [9, л. 1] (то есть на ту же должность, которую он уже занимал несколько месяцев). Возможно, этот документ доставила Правдину лично Малиновская, посетившая в тот день Малый театр; полномочия А. И. Южина и Л. В. Собинова как уполномоченных по Малому и Большому театрам были подтверждены МВРК (с оговоркой «впредь до особого распоряжения») днем позже, 5 ноября [10, с. 205]. В личном фонде Правдина в Бахрушинском музее сохранилось письмо к нему Малиновской, написанное в первой половине ноября 1917 года (в тексте упоминается МВРК, деятельность которого продолжалась вплоть до 14 ноября [10, с. 11]): «В Совете невероятная спешка, поэтому сделала minimum того, что хотела бы сделать. Надеюсь, что Вы с Александром Ивановичем временно установите взаимоотношения, а на ближайшем общем собрании всех работников театра выяснится, кого следует утверждать В[оенно]-Р[еволюционному] К[омите]ту. Пока вручать полномочия от имени Врем[енного] П[равительст]ва В[оенно]-Р[еволюционный] К[омите]т не считает возможным», — писала Малиновская, предлагая поддерживать связь («Я все дни буду или в Совете или в нашем театре») [11, л. 1–1 об.].

Указание на установление взаимоотношений может говорить как о неопределенности в полномочиях, так и о существенных разногласиях между двумя лидерами Малого театра. В подробном письме-отчете А. В. Луначарскому Малиновская так оценивала расстановку сил в Малом театре в январе, когда обоим московским казенным театрам она сделала предложение «собраться и поговорить»: «Малый (драмат[ический]) театр встретил нас сдержанно-приветливо. В нем два течения: крайнее правое с Южиным во главе и крайнее левое — Правдин и сравнительно молодые артисты. Центр безразлично относится ко всему, кроме контрактов. С левой я весь год была в лучших отношениях. Все они, однако, относясь хорошо ко мне, очень недоверчиво относились к большевистской власти» [12, с. 39]. Конечно, переоценивать «лучшие отношения» Правдина с представительницей власти Военно-революционного комитета на рубеже 1917–1918 годов не стоит; «недоверчивость», по образному и сильно смягчавшему реальные эмоции выражению Малиновской, во многом определяла в это время душевное состояние и лидера левой части труппы, тяжело переживавшего разгром Малого театра. 29 ноября Правдин писал драматургу П. П. Гнедичу: «Южин и я — бодры и не утратили веру в Бога и Искусство... а вот в “человека” — извините» [13, л. 10].

СПЕКТАКЛИ С НОВА ИДУТ, НО «ВСЁ КРУГОМ ГИБНЕТ»

В театре постепенно ликвидировали материальные последствия разгрома. «Начало уборки. Переговоры с Е. К. Малиновской», — отметил 5 ноября Правдин в своей записной книжке, тогда же приписав: «Не мог в 7 ч. вернуться домой (патруль не пустил)» [14, л. 88]. Лишь к середине ноября труппа смогла вернуться к обсуждению планов творческой работы, которые теперь неизбежно переплетались с политическими вопросами. 17 ноября 1917 года впервые после переворота состоялось заседание Репертуарно-художественного комитета (РХК) Малого театра, проходившее под председательством Правдина. Во вступительном слове председатель доложил собравшимся, что «работы по приведению театра в надлежащий вид после произведенного разгрома находятся в таком положении, что он надеется к 21 нояб[ря] закончить их и начать с этого дня спектакли». Значительная часть заседания была посвящена репертуарным вопросам. В связи с просьбой М. Н. Ермоловой об освобождении ее от участия в спектаклях, ввиду «болезненного состояния», до 1 января 1918 года, репертуар пришлось спешно пересматривать; в частности, теперь исключалась постановка пьесы О. Уайльда «Женщина, не стоящая внимания» (в протокольной записи — «Женщина без значения»), в которой была занята Ермолова. Пересмотрев и обсудив ряд пьес с точки зрения как наличия для них артистов (РХК хотел «по возможности не изменять ранее намеченных исполнителей»), так и общего «отношения к переживаемому моменту», комитет наметил к постановке «Бешеные деньги» А. Н. Островского и «Декабриста» П. П. Гнедича. Для остающейся без роли из-за снятия пьесы Уайльда Е. Т. Жихаревой Правдин предложил возобновить «Гедду Габлер» Г. Ибсена, однако комитет нашел это «несоответственным моменту» и «присоединился к предложению А. А. Яблочкиной (внесенному в этом же смысле) возобновить “Цену жизни”» [15, л. 51 – 52].

Из трех намеченных РХК пьес произведение Островского, конечно, в наименьшей степени соответствовало «моменту» и было выбрано потому, что являлось частью классического репертуара, любимого публикой и хорошо знакомого актерам Малого театра. «Цена жизни» В. И. Немировича-Данченко, представлявшая собой в некотором смысле попытку переосмысления «Грозы» Островского (в пьесе есть и прямая цитата из «Грозы») художественными средствами новой, психологической, драмы, также была далека от событий 1917 года. Возможно, членов РХК привлекло ее название, обретавшее особенную важность в те дни, когда вся Москва хоронила погибших. Лишь произведение Гнедича касалось связанного с революцией сюжета. При этом характерно, что наследниками реальных декабристов себя считали и большевики, и их противники (З. Н. Гиппиус писала в стихотворении «14 декабря 1917 года»: «Мы были с ними, были вместе, / Когда надвинулась гроза. / Пришла Невеста. И невесте / Солдатский штык проткнул глаза. // <...> О, петля Николая чище, / Чем пальцы серых обезьян!» [16, с. 222]). Таким образом, невольно или осознанно, члены РХК оставляли за собой пространство для маневра:

обращение театра к декабристской теме можно было в зависимости от ситуации толковать и как поддержку новой власти, и как антибольшевистскую демонстрацию. Понимая ценность пьесы для «момента», Правдин с удовлетворением писал Гнедичу 29 ноября: «Вследствие останковки спектаклей на целый месяц весь план репертуара пошел к черту. Но “Декабриста” мне удалось удержать» [13, л. 9].

В начале ноября одним из острейших для московских театров был вопрос о дате возобновления спектаклей. Вскоре после ухода красногвардейцев Правдин получил письмо от В. И. Немировича-Данченко. «Станиславский передал нам Ваше желание быть в курсе вопросов о возобновлении наших спектаклей», — писал директор МХТ своему коллеге. «Приветствуя всякое соглашение с Малым театром на этом вопросе, извещаю, что в Совете Худ[ожественного] т[еатра] он будет обсуждаться завтра, в четверг, в 2 часа дня. Если Вы придете, мы будем очень рады. Или пришлете Вашего уполномоченного?..» Кроме того, Немирович предложил заключить соглашение о совместном возобновлении спектаклей и с Большим театром [17, л. 1]. Можно предположить, что это письмо было написано в среду, 8 ноября, когда, согласно записной книжке Правдина, в Малый театр «пришли все Худож[ественного] театра». А на следующий день (в четверг, 9-го), уже Правдин «выждал Юж[ина] и Павловск[ого] и отправился с ними в Худ[ожественный] т[еатр]» [14, л. 88 об. — 89]. Тогда, на совместном совещании руководителей обоих государственных театров и МХТ, было вынесено решение о том, что «время, с которого допустимо по условиям общего положения дать возобновление деятельности этих театров, устанавливается объединенным советом их управлений» [18, с. 5].

В результате Малый театр вновь открылся для публики 21 ноября (в один день с Большим и Художественным [19, с. 1]) спектаклем «Горе от ума», которым в Малом по традиции открывали сезон [20, с. 529]. Все три театра начали работу, как отмечалось в прессе, со «сверхполными сборами» [21, с. 3]: зрители соскучились по любимым артистам, за судьбу которых они, конечно, переживали. Этот эффект проявил себя не только в первый день работы. «Мы начали играть 21-го. Спектакли идут почти при полных сборах», — с удовлетворением сообщал Правдин П. П. Гнедичу 29 ноября [13, л. 9 об.]. В прессе стали вновь появляться рецензии на спектакли, в том числе на самую яркую постановку осени 1917 года — «Саломею» [22, с. 6–8] (в связи с которой в первые дни после ноябрьских боев чересчур поспешно писали об утрате костюмов и возможном снятии с репертуара [23, с. 5]) и на заново поставленные уже при большевиках «Бешеные деньги» [24, с. 7–8]. Как будто в «нормальное» время, к театру стали обращаться общественные организации: так, 15 ноября Солдатский дом Всемирного христианского союза молодых людей (более известного под аббревиатурой YMCA) предложил артистам Малого театра принять участие в «ряде литературных вечеров для солдат в культурно-просветительных целях» (положивший на это прошение резолюцию Правдин согласился отпускать артистов, не занятых в спектаклях, в праздничные дни) [25, л. 1].

Вскоре возобновила свою работу и Комиссия по выработке Статута Малого театра, созданная труппой еще при Временном правительстве и собиравшаяся до прихода к власти большевиков дважды (20 сентября и 24 октября) [6, с. 477–479]. Первое после Октябрьской революции заседание состоялось 7 декабря под председательством Южина, который в самом начале предложил «на обсуждение вопрос: возможно ли в настоящее переживаемое русским обществом смутное время продолжать работы по выработке статута и таким образом взять на себя ответственность за коренную реформу театра». После состоявшейся дискуссии члены комиссии пришли к заключению, «что продолжение работ безусловно необходимо, так как корпорация артистов должна быть готова по первому требованию новой законной власти представить те данные, которые послужили бы основой при разрешении вопроса о дальнейшем существовании Московского Государственного Малого театра». Упоминание о законной власти, конечно, не случайное и показывает, что ленинское правительство в качестве такового труппой Малого театра в это время еще не рассматривалось (в противном случае теряется смысл подобного уточнения). При этом работа над Статутом в условиях неизвестности распалась фактически на два проекта: один из них следовало составить с расчетом на то, что театр будет субсидируемым (но при этом сможет и сам вести коммерческую деятельность, получая доход от спектаклей, — этот вариант признавался членами комиссии наиболее желательным), другой предполагал оставление Малого театра целиком бюджетной организацией (однако «при полной автономии» с точки зрения управления). Общий план Статута было поручено составить Южину и, после его разбора в специально образованных подкомиссиях, представить на рассмотрение комиссии 23 декабря, причем в протоколе подчеркивалась «необходимость спешности» этой работы в условиях неопределенности с государственным бюджетом и истекающих 1 сентября 1918 года контрактов с артистами, о продлении которых говорить пока было нельзя, «ибо неизвестно, что дальше будет» [26, л. 7–7 об.].

Д. И. Золотницкий, рассматривая деятельность руководителей Малого театра на рубеже 1917–1918 годов, отметил: «Теперь автономия выделась прибежищем политических бурь, и Южин завершал “хартию вольности” в срочном порядке» [27, с. 69]. Действительно, объем работы, которую необходимо было выполнить в кратчайшее время, учитывая тяжелейшее политическое положение с абсолютно неясными перспективами, приводил в отчаяние. 15 декабря на соединенном заседании двух подкомиссий (список присутствовавших в основном совпадал с собраниями Комиссии по выработке Статута), проходившем также под председательством Южина, последний зачитал проект «в незаконченном виде». После состоявшегося затем обмена мнениями выяснилось, что работа по составлению Статута «настолько обширна и сложна и требует более или менее продолжительного времени, что никоим образом не может быть выполнена к назначенному сроку». Членам подкомиссий оставалось лишь надеяться на немалую работоспособность и усидчивость Южина: они поручили своему председателю «продолжать принятую им на себя работу»,

просили его «принять меры к скорейшему окончанию» этого важного для театра дела, а также одновременно назначили редакционную комиссию, которой поручалась работа над южинским текстом (в ее состав вошли О. Б. Гольдовский, А. А. Кизеветтер и Н. В. Давыдов) [26, л. 8–8 об.].

В каком душевном состоянии работали эти люди? В переписке Давыдова, юриста по профессии и литературного деятеля, многие годы тесно связанного с Малым театром, отразилось гнетущее настроение тех дней. «Трудно верить, что русские люди расстреляли Кремль, попортив соборы, что Екатерининский зал здания Судеб [ных] учреждений пробит снарядом, разорвавшимся в зале, <...> что разгромлен внутри (на сцене и в уборных) Малый театр и т. д. и т. д. до бесконечности», — писал Давыдов 15 ноября 1917 года знаменитому деятелю отечественной юриспруденции А. Ф. Кони. «Но все это бледнеет перед распадом России, нагоняющим, при мысли о совершающемся и имеющем еще совершиться, прямо ужас и отчаянье». Николай Васильевич смотрел на будущее с крайним пессимизмом: «Словом, всё кругом гибнет и (у меня по крайней мере) нет никакой надежды на сколько-нибудь скорое улучшение положения. Россия — бог даст — возродится, но дожить до этого не придется» [28, л. 77 об. — 78 об.].

Тем временем в труппе понемногу расшатывалась дисциплина. 17 декабря Правдин писал Южину о поступке актера М. М. Климова: «Случилось нечто совершенно невероятное с нашей точки зрения, но очень похожее на примы нынешнего времени: явился ко мне Климов и заявил, что ввиду того, что играть ему придется только после праздников, а он чувствует себя совсем не готовым, то репетировать завтра не будет. Как я его не убеждал, но убедить не смог, а уговорил только съездить к тебе и переговорить лично с тобой. К сожалению, он тебя не застал и прислал мне прилагаемую карточку, где пометил, что остается при своем решении. Я тебя очень прошу, хотя тебе это и будет трудно, приехать завтра и прорепетировать; быть может, если не гримироваться и не заниматься делами, то ты и не очень утомишься. Репетиции обе будут без публики, ибо ты ведь знаешь, что освещение мы получим только от аккумулятора. Видимо, в пьесе придется нам остаться с тобой вдвоем, ибо раньше Климова отказался Рыжов и Худолеев. Завтра я с тобой поговорю обстоятельно, ибо уверен, что ты прорепетируешь и тем хоть несколько успокоишь своего старого друга». Правдин оправдывался, что он пишет «весьма нескладно, но не взыскивай — я по правде “утомился” — ни людей (все режиссеры и самые главные и средние и малые отсутствуют), ни дорог, ни телефонов» [29, л. 17–18]. Разгневанный Южин ответил в тот же день: «Конечно, не может быть и вопроса: при таком “решении”, которое принимается вопреки какому-нибудь формальному или нравственному праву, надо тем, кто не утратил уважения и к праву, и к делу, играть и исполнять свой долг без отговорок. Завтра я буду репетировать, только попрошу твоего разрешения не менять костюмов, которых я не успел приготовить». Не удовлетворяясь личным объяснением, принципиальный Южин (уже «в качестве Уполномоченного») просил дать «официальный ход этому делу»: «Нельзя отказываться

от исполнения накануне генеральной репетиции по личным соображениям, каковы бы они ни были. Это полный развал дела и пока выборная самую труппою власть существует, она не имеет права его допускать» [30, л. 1 – 1 об.].

Рождество 1917 года и день наступления Нового года были лишены обычной атмосферы беззаботного праздника, хотя формально у Малого театра поводы для празднования были: спектакли делали хорошие сборы, возглавлявший театр А. И. Сумбатов-Южин был избран академиком [31, с. 5], на 1 января приходился 30-летний юбилей службы в Малом Е. К. Лешковской [32, с. 5], в наступающем сезоне должен был отмечаться и 40-летний службы О. А. Правдина на той же сцене [33, с. 5]. Слишком тяжелые впечатления породил конец 1917-го — года, когда на московские театры состоялось, как писали в прессе, «нашествие <...> озверевших вандалов» и «порушение “Дома Щепкина”» [34, с. 7]. В этих условиях начинался постепенный распад труппы. В прессе отмечали переход из Малого театра на частную сцену актеров М. М. Климова [35, с. 4] и А. В. Полонского [36, с. 4] и даже переговоры некоего «синдиката антрепренеров» с самим Южиным, который вроде бы согласился перейти в «синдикат» на руководящую роль [37, с. 6] (впоследствии эта новость была опровергнута [38, с. 3]). 29 декабря подал заявление об отставке («по болезни», что было, впрочем, стандартной формулировкой) один из руководителей технической части театра, машинист-механик С. Д. Каверин (был уволен 18 февраля (н. ст.) 1918 года) [39, л. 54 об., 56]. Темной тучей над актерами нависла перспектива лишения жалования вследствие отсутствия соглашения с новой властью; доход от продажи билетов, несмотря на энтузиазм публики, не покрывал дефицит бюджета [40, с. 3].

Хотя творческая жизнь труппы продолжалась (газеты писали о репетициях новинок, «Декабриста» П. П. Гнедича [41, с. 5] и «Пастухов» Д. Я. Айзмана [42, с. 4], о состоявшейся 25 января премьере спектакля по одноактной пьесе Н. Н. Вильде «Удобства жизни» [43, с. 4]), политические события начала 1918 года, самым главным из которых стал разгон Учредительного собрания, не прибавили актерам, и без того пребывавшим в «сугубо минорном» [44, с. 6] настроении, оптимизма и уверенности в будущем. «Минорность» не могла не сказываться на скорости репетиций и подготовке новых постановок. Так, одна из самых ожидаемых новинок, тот самый «Декабрист» Гнедича, постоянно откладывалась; в прессе, следившей за деятельностью театра, обещали премьеру сначала в первых числах января [45, с. 7], затем в середине этого месяца [46, с. 10], потом уже в конце февраля [47, с. 10]. Не вселяли надежду на завтрашний день и слухи о намерениях новых властей создать драматический театр Московского совета рабочих депутатов (возможно, на базе частного театра К. Н. Незлобина) [48, с. 3], подобно созданному Советом оперному театру на основе Оперы С. И. Зимина, а также о возможном придании государственного статуса театру «Аквариум», уже находившемуся в распоряжении солдатской секции Моссовета [49, с. 10]. Очевидно, что оба эти проекта в случае их реализации стали бы прямыми конкурентами Малому театру, бывшему до сих пор единственным казенным драматическим театром в Москве.

ТЕАТР «ПРИЗНАЕТ» БОЛЬШЕВИКОВ

К середине января в труппе обозначился раскол на «непримиримых» во главе с Южиным и сторонников соглашения с большевиками, которых в руководстве театра представлял Правдин. Последний в письме к Гнедичу от 14 января (воскресенье) мягко охарактеризовал свои разногласия с Южиным: «В среду будем иметь конференцию с большевиками... Саша совсем уныл, а мне плевать... Если признают частичную автономию нашу, т. е. не будут совать нос в нашу внутреннюю жизнь, а деньги платить... то быть может установим какой-нибудь *modus vivendi!*» [13, л. 11 об. — 12]. «В Малом театре царит нервное, повышенное настроение в связи с ожидаемым приездом Луначарского, упразднившего должности управляющих труппами. Собрание труппы постановило отстаивать автономные права театра», — отмечал в эти же дни рецензент [50, с. 3]. Вскоре, правда, выяснилось, что Луначарский, которого ждали в Малом 16-го числа (или в среду 17-го, по информации Правдина), сам не приедет, а пошлет вместо себя литературоведа В. М. Фриче, «которому народный комиссар <...> поручил ознакомить труппу с новым режимом» [51, с. 5]. Фриче, назначенный еще 22 ноября комиссаром «по охране удельных и дворцовых имуществ в Москве» [52, с. 2], был в это время активным проводником большевистской политики в мире искусства, за что удостоился язвительных строк от издателя «Рампы и жизни» Л. Г. Мунштейна: «Я знал, что Фриче лезет в грязь, / Попасть в “историю” стремясь» [53, с. 12]. Ему предстояло довести до Малого театра желание «нового режима» в лице наркома быть поначалу хотя бы признаваемым и имеющим голос в театральных делах. Помимо посланцев Луначарского такое же давление на театр оказывали и представители Московского совета рабочих и солдатских депутатов, от имени которого претендовала на руководящую роль в московском театральном мире Е. К. Малиновская. К концу месяца это давление, осуществлявшееся с разных сторон, было уже слишком сильным, чтобы его можно было по-прежнему игнорировать.

26 января вновь собралась на заседание Комиссия по выработке Статута (присутствовало 17 человек, в том числе руководители Малого театра А. И. Сумбатов-Южин и О. А. Правдин). Положение казенной сцены по сравнению с ее предшествующими декабрьскими заседаниями существенно изменилось: в начале января большевики перешли к силовому подавлению «саботажа» в Петрограде, изгнав из здания Дирекции театров и со службы в целом главноуполномоченного по государственным театрам Ф. Д. Батюшкова вместе с поддерживавшими его чиновниками [54, с. 11–17]. В подобных условиях спокойная, постепенная работа над Статутом все более и более оказывалась под вопросом. Тем не менее начали заседание в духе «мирного времени»: неизменный председатель Южин сообщил о том, что Статут будет состоять из десяти отделов, из которых шесть он уже закончил и отдал в редакционную комиссию. Взявшие затем слово члены комиссии дали высокую оценку труду Южина: «Работа эта громадная <...>. Составлена превосходно»

(Н. В. Давыдов), «положительно не ожидал, что в короткий срок можно было сделать такую сложную работу» (О. Б. Гольдовский). Однако сразу после этого Южин придал дискуссии совершенно иной оборот, оповестив собравшихся, что художественно-просветительным отделом Рабочей секции Московского совета рабочих и солдатских депутатов был получен от «Комиссара над б. Министерством Двора» (так в протоколе, но из контекста очевидно, что речь идет, конечно, не о комиссаре Ф. А. Головине, занимавшем подобную должность при Временном правительстве и не имевшем отношения к большевистскому Моссовету, а, скорее всего, о нарком просвещения А. В. Луначарском) «мандат с известными директивами по отношению к Государственным Театрам», вследствие чего отдел «изъявил желание ознакомиться со Статутом».

Взявший слово О. А. Правдин отметил, что прежде всего необходимо выбрать предусматривавшийся Статутом полномочный орган — «коллектив», или Совет театра, который был бы вправе решить стоящие перед театром повседневные проблемы, такие как кадровый состав и вопрос репертуара. «Параллельно с этим можно знакомиться со Статутом и решать жизненные вопросы», — заключил, согласно протоколу, свое выступление Правдин. Лаконичная протокольная запись не дает возможности однозначно определить смысл этой речи, как бы перебивавшей важное сообщение Южина. Возможно, Осип Андреевич, представлявший (и возглавлявший) левую часть труппы и лично уже установивший контакт с представителями большевиков (в том числе с Е. К. Малиновской), не желал допустить однозначного отказа большевикам в праве «знакомства» (а значит, и обсуждения) со Статутом, к чему, видимо, вел дело Южин. Так или иначе, предложение управляющего театром «вызвало возражения в том смысле, что производить выборы Совета на основании Статута, не получившего еще одобрения и утверждения Общего Собрания, преждевременно». Отвергнув предложение Правдина, комиссия вернулась к сообщенному Южиным известию и «после довольно оживленных прений» решила поставить этот вопрос на голосование в следующей редакции: «Признает ли Комиссия целесообразным пригласить делегатов Художественно-Просветительного Отдела Рабочей Секции С. Р. и С. Д. для участия в рассмотрении ею проекта Статута, выработанного по ее предложению Председателем, до утверждения его Общим Собранием».

Голосование по этому вопросу не было заурядным, не относилось к разряду повседневных проблем, решением которых были загружены во время революции органы артистического самоуправления. Фактически речь шла о признании лидерами «Дома Островского» права большевиков влиять на их автономные права, на театральную «конституцию». Этот важнейший в то время вопрос обнажил глубокий раскол среди членов комиссии. Поначалу предложенная резолюция была отклонена с перевесом всего лишь в один голос при двух воздержавшихся. Казалось, что с трудом, но все же была одержана победа партией «непримиримых», отказывавшихся от «контакта» с новыми властями. В это время взял слово Давыдов, заявивший, что «так как двое воздержавшихся от голосования мотивировали свой отказ соображениями о пользе Малого Театра,

то он настаивает на перебаллотировке этого вопроса и что в противном случае считает необходимым выйти из состава Комиссии». Труднообъяснимое (учитывая краткость записи), носившее фактически шантажный характер выступление Давыдова¹ было поддержано актером М. Ф. Лениным, сказавшим, что он «считает участие Н. В. Давыдова в работах Комиссии чрезвычайно нужным, полезным и очень важным» и присоединяется к предложению о перебаллотировке. Состоявшееся новое голосование дало совершенно другие результаты: семеро теперь проголосовали за, всего лишь четверо против и три человека воздержались (еще трое, судя по списку присутствующих, по каким-то причинам не приняли участия в голосовании). К сожалению, сохранившийся протокол не содержит информации о том, какими аргументами Давыдову и Ленину удалось столь быстро и эффективно переубедить целый ряд членов комиссии (отчасти подобному итогу могла способствовать и передача ушедшим с заседания Гольдовским своего голоса Давыдову). Победители решили не откладывать важные дела в долгий ящик; было решено собраться уже на следующий день, 27 января, и «приступить к постатейному чтению уже рассмотренного Редакционной Комиссией Отдела 1-го Статута, в каковое заседание и пригласить делегатов от Художественно-Просветительного Отдела Рабочей Секции С. Р. и С. Д.» [26, л. 9–10, 12].

27 января комиссия собралась вновь. Ее члены в течение трех часов постатейно читали 1-й отдел Статута, приняв его с незначительными редакционными изменениями [26, л. 11]. Более важное заседание состоялось 30 января. На нем впервые, помимо Южина, Правдина, одиннадцати актеров Малого театра и секретаря комиссии Н. А. Василевского, присутствовали делегаты Художественно-просветительного отдела Рабочей секции Московского совета рабочих и солдатских депутатов Е. К. Малиновская (руководившая отделом), Б. П. Кащенко и К. Н. Малинин. Внеся ряд поправок в протоколы

предшествующих заседаний и решив приглашать в будущем для обсуждения Статута представителей технического персонала театра, артисты приступили к обсуждению 2-го отдела своей будущей «конституции». Однако, как записано в протоколе, «из происшедших при чтении прений выяснилось, что рассмотрение Статута займет чрезвычайно много времени, а между тем вопрос о дальнейшем существовании театра настолько срочен, что откладывать его до окончательного рассмотрения и утверждения его положительно невозможно, так как в ближайшее время необходимо приступить к работам по репертуару и личному составу на будущий сезон». В связи с этим было постановлено «теперь же срочно приступить к выработке Временного Общего положения об Управлении Малым театром, воспользовавшись для этого составленным Статутом и параллельно с этим рассматривать самый Статут». Для работы по созданию

¹ Можно лишь утверждать, что оно было вызвано не переменной в отношении Давыдова к текущим событиям, которое оставалось пессимистическим. 27 января 1918 года он писал А. Ф. Кони: «Я, как и Вы, не вижу в сколько-нибудь близком будущем какого-либо просвета, и не знаю, где та реальная сила, которая могла бы остановить стремительный уклон наш, — вернее, падение, — в бездну» [28, л. 82 об.]. Возможно, Давыдов рассчитывал путем уступок большевикам спасти Малый театр.

Временного положения на основе проекта Статута была избрана комиссия из трех человек (в нее вошли актеры С. А. Головин и М. Ф. Ленин и режиссер И. С. Платон) [26, л. 12–12 об.].

Скупой текст протокола показывает лишь итог прений и совершенно не отмечает роль, сыгранную делегацией от Моссовета в этом заседании. А эта роль между тем была немалой. Возглавлявшая делегацию Е. К. Малиновская докладывала А. В. Луначарскому: «Нам было заявлено весьма в ультимативной форме следующее: они 8 месяцев работали и выработали статут, кот [орый] в ближайшее время представят нам на рассмотрение. Мы примем его — они останутся, не примем — уйдут все». Малиновская не согласилась с такой постановкой вопроса. «Легко удалось доказать, что ультиматум неуместен, что можно в деталях не сойтись, лишь бы существенного разногласия не было. Оказалось, что написанный Южиным статут они не разбирали, и в конце заседания нам было предложено войти во все их комиссии для совместной² работы. Мы им обещали сохранение договоров до конца сезона и автономию, которую мы понимаем так: договариваемся детально как о планах работы, так и об их органах самоуправления, утверждаем их бюджет и предоставляем им провести в жизнь все установленное. Наш контроль за исполнением осуществится тем, что мы имеем места во всех органах руководящих, но не исполнительных, для ознакомления». После достижения этого соглашения «статут» отложили, ибо он не удовлетворяет никаким требованиям, и совместно вырабатываем новый. Все наши предложения принимаются охотно» [12, с. 39–40]. Таким образом, руководители Малого театра в гораздо большей степени согласились координировать свою работу с представителями большевистской власти, чем это можно было бы представить, знакомясь лишь с протокольной записью заседания 30 января.

На следующий день, 1 (14 н. ст.) февраля 1918 года, впервые после долгого перерыва (с ноября) состоялось заседание РХК Малого театра. Председательствующий О. А. Правдин сообщил членам комитета, что «несмотря на тяжелое время, переживаемое страной, на массу отрицательных внешних явлений, имевших влияние на жизнь театра, и даже на несчастье — разгром театра и остановка спектаклей почти на месяц — прошедший сезон был очень удачен для театра в материальном отношении, что выразилось приблизительно в сумме [на] 35 тыс. большей, чем в прошлом сезоне». Озвучив эту приятную новость (впрочем, в расчет, насколько можно судить, не была взята сумма ущерба от разгрома театра), Правдин продолжил свое выступление, перейдя к организационным вопросам, напрямую затрагивавшим членов комитета. Он подчеркнул, что с утверждением Статута театра («которое произойдет в ближайшем будущем») деятельность РХК «оканчивается и он передаст свои функции выборному Совету коллектива». Выступивший вслед за Правдиным режиссер И. С. Платон поставил вопрос о возможности осуществления запланированной постановки «Декабриста» ввиду «предстоящих общих собраний артистов труппы

² В подлиннике это слово подчеркнуто, в публикации — выделено разрядкой [55, л. 1 об.].

для обсуждения и утверждения Статута театра» и вынужденного непосещения актерами репетиций, на что РХК, «считая необходимым для всех артистов труппы участие в будущих заседаниях», решил постановку «Декабриста» несколько «отодвинуть», с тем, однако, чтобы осуществить ее не позднее 10 марта н. ст. Другие же новые постановки, намеченные до конца сезона, было решено пока отложить. На этом история РХК Малого театра, возникшего после Февральской революции, завершилась; спустя три недели, как указано в дополнении к последнему протоколу, Правдин передал всю книгу протоколов РХК «избранному 21/6 февраля[/марта] правлению Московского Государственного Малого театра» [15, л. 54–55].

«Февральская» эпоха в Малом театре подходила к концу. Пережив в начале ноября яркую вспышку гнева и возмущения действиями «вандалов», безжалостно разгромивших «Дом Щепкина», «Дом Островского», труппа попыталась определить свое место в новой политической реальности. Если до 2 января, пока в Петрограде еще существовало сформированное при Временном правительстве Управление государственными театрами во главе с Ф. Д. Батюшковым, можно было надеяться на сохранение некоторой «нормальности» и прежних административных отношений, усиленных всячески подчеркиваемым в то время принципом «автономии» (фактически тогда имевшим антибольшевистскую направленность), то в январе ситуация изменилась. Положение «непримиримых» во главе с Южиным, по идейным причинам сопротивлявшихся подчинению ставленникам ленинского правительства, становилось с каждым днем сложнее. В самом конце месяца незначительный перевес в театре приобрели сторонники Правдина, полагавшего какое-то соглашение с большевиками неизбежным, при условии их невмешательства во внутреннюю жизнь театра. Однако до каких пределов театру удастся отстоять свою автономию — предстояло выяснить в будущем, при работе над «Временным положением», которая в конце января 1918 года только началась.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. РГАЛИ. Ф. 878. Оп. 1. Д. 212.
2. Князевская Т. Б. Южин-Сумбатов и советский театр. М.: Искусство, 1966. — 200 с.
3. Гордеев П. Н. «Хочется идти к вам и своими руками очистить дорогой театр от скверны, занесенной стихийным безумием»: разгром Малого театра в начале ноября 1917 г. // Вестник Московского университета. Серия 8: История. 2022. № 3. С. 53–72.
4. Родя. Арабески // Театр. 1917. 9–11 ноября. С. 5–6.
5. РГАЛИ. Ф. 878. Оп. 1. Д. 1418.
6. Гордеев П. Н. Государственные театры России в 1917 году. СПб.: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2020. — 856 с.
7. Рукописный отдел Института русской литературы РАН. № 15227.
8. РГАЛИ. Ф. 878. Оп. 1. Д. 114.
9. ГЦТМ. Ф. 217. № 2069.
10. Московский военно-революционный комитет. Октябрь — ноябрь 1917 г./сост. В. А. Кондратьев. М.: Московский рабочий, 1968. — 304 с.
11. ГЦТМ. Ф. 217. № 4821.

12. Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр. 1917–1921 / отв. ред. А. З. Юфит. Л.: Искусство. Ленинградское отделение, 1968. — 548 с.
13. Санкт-Петербургская государственная театральная библиотека. Отдел рукописей и редкой книги. Ф. 1. № 873.
14. ГЦТМ. Ф. 217. № 3798.
15. РГАЛИ. Ф. 649. Оп. 1. Д. 13.
16. Гиппиус З. Н. Стихотворения. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999. — 591 с.
17. ГЦТМ. Ф. 217. № 4823.
18. Театральный день // Театр. 1917. 15–17 ноября. С. 5.
19. [Объявления] // Новости сезона. 1917. 18–19 ноября. С. 1.
20. Зограф Н. Г. Малый театр в конце XIX — начале XX века. М.: Наука, 1966. — 603 с.
21. Хроника // Новости сезона. 1917. 23–25 ноября. С. 3–4.
22. Волин В. Малый театр. Уайльдковский спектакль // Театральная газета. 1917. 17 декабря. С. 6–8.
23. Хроника // Театр. 1917. 9–11 ноября. С. 5.
24. Вильде Н. Наивная безнравственность. (По поводу возобновления «Бешеных денег») // Рампа и жизнь. 1918. № 2–3. С. 7–8.
25. ГЦТМ. Ф. 217. № 4943.
26. РГАЛИ. Ф. 649. Оп. 1. Д. 2.
27. Золотницкий Д. И. Академические театры на путях Октября. Л.: Искусство. Ленинградское отделение, 1982. — 343 с.
28. ГА РФ. Ф. 564. Оп. 1. Д. 1700.
29. РГАЛИ. Ф. 878. Оп. 1. Д. 1695.
30. ГЦТМ. Ф. 217. № 780а.
31. Мы [Кугульский С. Л.]. У рампы // Новости сезона. 1918. 6–8 января. С. 5.
32. Театральный день // Театр. 1918. 3–4 января. С. 5.
33. Хроника // Новости сезона. 1917. 21–23 декабря. С. 5.
34. Родя. Арабески // Театр. 1917. 30–31 декабря. С. 7.
35. Театральный день // Театр. 1917. 14–16 декабря. С. 4.
36. Театральный день // Театр. 1918. 18–20 января. С. 4–5.
37. Родя. Арабески // Театр. 1918. 9–11 января. С. 6.
38. Театрал. «Американцы» // Театр. 1918. 24–25 февраля. С. 3.
39. ГА РФ. Ф. А-2306. Оп. 38. Д. 60.
40. К. [Кугульский С. Л.]. Кризис Государственных театров // Новости сезона. 1917. 17–18 декабря. С. 3–4.
41. Театральный день // Театр. 1918. 9–11 января. С. 5.
42. Театральный день // Театр. 1918. 14–15 января. С. 4.
43. Театральный день // Театр. 1918. 23–24 января. С. 4.
44. Родя. Арабески // Театр. 1917. 10–11 декабря. С. 6.
45. Хроника // Рампа и жизнь. 1918. № 1. С. 7–8.
46. Хроника // Рампа и жизнь. 1918. № 2–3. С. 10–11.
47. Хроника // Рампа и жизнь. 1918. № 4. С. 10–12.
48. Театрал. Москва, 23 января // Театр. 1918. 23–24 января. С. 3.
49. Хроника // Рампа и жизнь. 1918. № 5. С. 9–10.
50. Театрал. Москва, 13 января // Театр. 1918. 14–15 января. С. 3–4.
51. Г. Луначарский и Московские театры // Новости сезона. 1918. 16–17 января. С. 5.
52. Об охране дворцового и удельного имуществ // Известия Московского совета рабочих и солдатских депутатов. 1917. 25 ноября. С. 2.
53. Ло [Мунштейн Л. Г.]. Серафимовичу (Открытие) // Рампа и жизнь. 1918. № 1. С. 12.
54. Гордеев П. Н. 2 января 1918 г.: день, когда большевики подчинили государственные театры // Вестник Томского государственного университета. История. 2023. № 84. С. 11–17.
55. Центральный государственный архив Санкт-Петербурга. Ф. Р-2551. Оп. 1. Д. 2096.

1. Russian State Archive of Literature and Art (RGALI). Fond 878. Op. 1. D. 212.
2. Knjazevskaja T. B. *Juzhin-Sumbatov i sovetskij teatr* [Yuzhin-Sumbatov and the Soviet Theatre]. Moscow: Iskusstvo, 1966. 200 p.
3. Gordeev P. N. "Hochetsja idti k vam i svoimi rukami ochistit' dorogoj teatr ot skverny, zanesennoj stihijnym bezumiem": razgrom Malogo teatra v nachale nojabrja 1917 g. ["I Want to Come to You and Free My Dear Theatre from the Filth Brought by Spontaneous Madness": The Destruction of the Maly Theatre in Early November, 1917]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Serija 8: Istorija*. 2022, no. 3, pp. 53–72.
4. Rodja. Arabeski [Arabesques]. *Teatr*. 1917, November 9–11, pp. 5–6.
5. RGALI. Fond 878. Inv. 1. Case 1418.
6. Gordeev P. N. *Gosudarstvennye teatry Rossii v 1917 godu* [State Theatres of Russia in 1917]. Saint Petersburg: Izdatelstvo RGPU n. a. A. I. Gerzen, 2020. 856 p.
7. Manuscript Department of the Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences. № 15227.
8. RGALI. Fond 878. Inv. 1. Case 114.
9. A. A. Bakhrushin State Central Theatre Museum (GCTM). Fond 217. № 2069.
10. *Moskovskij voenno-revoljucionnyj komitet. Oktjabr' — nojabr' 1917 g.* [Moscow Military Revolutionary Committee. October — November 1917]. Comp. by V. A. Kondrat'ev. Moscow: Moskovskij rabochij, 1968. 304 p.
11. A. A. Bakhrushin State Central Theatre Museum (GCTM). Fond 217. № 4821.
12. *Sovetskij teatr. Dokumenty i materialy. Russkij sovetskij teatr. 1917–1921* [Soviet Theatre. Documents and Materials. The Russian Soviet Theatre. 1917–1921]. Ed. by A. Z. Jufit. Leningrad: Iskusstvo. Leningradskoe otdelenie, 1968. 548 p.
13. Saint Petersburg State Theatre Library. Department of Manuscripts and Rare Books. Fond 1. № 873.
14. A. A. Bakhrushin State Central Theatre Museum (GCTM). Fond 217. № 3798.
15. RGALI. Fond 649. Inv. 1. Case. 13.
16. Gippius Z. N. *Stihotvorenija* [Poems]. Saint Petersburg: Gumanitarnoe agentstvo "Akademicheskij proekt", 1999. 591 p.
17. A. A. Bakhrushin State Central Theatre Museum (GCTM). Fond 217. № 4823.
18. *Teatral'nyj den'* [Theatre Day]. *Teatr*. 1917, November 15–17, p. 5.
19. (Ob'javlenija) [(Announcements)]. *Novosti sezona*. 1917, November 18–19, p. 1.
20. Zograf N. G. *Malyj teatr v konce XIX — nachale XX veka* [Maly Theatre in the Late 19th — Early 20th Century]. Moscow: Nauka, 1966. 603 p.
21. *Hronika* [The Chronicle]. *Novosti sezona*. 1917, November 23–25, pp. 3–4.
22. Volin V. *Malyj teatr. Uajl'dovskij spektakl'* [Maly Theatre. Wilde's Play]. *Teatral'naja gazeta*. 1917, December 17, pp. 6–8.
23. *Hronika* [The Chronicle]. *Teatr*. 1917, November 9–11, p. 5.
24. Vil'de N. *Naivnaja beznravstvennost'*. (Po povodu vozobnovlenija "Beshenyh deneg") [Naive Immorality. (About the Return of Crazy Money Performance)]. *Rampa i zhizn'*. 1918, no. 2–3, pp. 7–8.
25. A. A. Bakhrushin State Central Theatre Museum (GCTM). Fond 217. № 4943.
26. RGALI. Fond 649. Inv. 1. Case. 2.
27. Zolotnickij D. I. *Akademicheskie teatry na putjah Oktjabrja* [Academic Theatres on the Rails of October]. Leningrad: Iskusstvo. Leningradskoe otdelenie, 1982. 343 p.
28. State Archive of the Russian Federation (GARF). Fond 564. Inv. 1. Case. 1700.
29. RGALI. Fond 878. Inv. 1. Case 1695.
30. A. A. Bakhrushin State Central Theatre Museum (GCTM). Fond 217. № 780 a.
31. Mi[Kugul'skij S. L.]. *U rampy* [At the Ramp]. *Novosti sezona*. 1918, January 6–8, p. 5.
32. *Teatral'nyj den'* [Theatre day]. *Teatr*. 1918, January 3–4, p. 5.
33. *Hronika* [The Chronicle]. *Novosti sezona*. 1917. December 21–23, p. 5.
34. Rodja. Arabeski [Arabesques]. *Teatr*. 1917, December 30–31, p. 7.
35. *Teatral'nyj den'* [Theatre Day]. *Teatr*. 1917, December 14–16, p. 4.
36. *Teatral'nyj den'* [Theatre Day]. *Teatr*. 1918, January 18–20, pp. 4–5.
37. Rodja. Arabeski [Arabesques]. *Teatr*. 1918, January 9–11, p. 6.
38. *Teatral. "Amerikancy"* ["Americans"]. *Teatr*. 1918, February 24–25, p. 3.
39. GARF. Fond A-2306. Inv. 38. Case 60.

40. K. [Kugul'skij S. L.]. *Krizis Gosudarstvennyh teatrov* [Crisis of State Theatres]. *Novosti sezona*. 1917, December 17–18, pp. 3–4.
41. *Teatral'nyj den'* [Theatre Day]. *Teatr*. 1918, January 9–11, p. 5.
42. *Teatral'nyj den'* [Theatre Day]. *Teatr*. 1918, January 14–15, p. 4.
43. *Teatral'nyj den'* [Theatre Day]. *Teatr*. 1918, January 23–24, p. 4.
44. *Rodja. Arabeski* [Arabesques]. *Teatr*. 1917, December 10–11, p. 6.
45. *Hronika* [The Chronicle]. *Rampa i zhizn'*. 1918, no. 1, pp. 7–8.
46. *Hronika* [The Chronicle]. *Rampa i zhizn'*. 1918, no. 2–3, pp. 10–11.
47. *Hronika* [The Chronicle]. *Rampa i zhizn'*. 1918, no. 4, pp. 10–12.
48. *Teatral. Moskva, 23 janvarja* [Moscow, January 23]. *Teatr*. 1918, January 23–24, p. 3.
49. *Hronika* [The Chronicle]. *Rampa i zhizn'*. 1918, no. 5, pp. 9–10.
50. *Teatral. Moskva, 13 janvarja* [Moscow, January 13]. *Teatr*. 1918, January 14–15, pp. 3–4.
51. *G. Lunacharskij i Moskovskie teatry* [Mr. Lunacharsky and Moscow theatres]. *Novosti sezona*. 1918, January 16–17, p. 5.
52. *Ob ohrane dvorcovogo i udel'nogo imushhestv* [On the Protection of Palatial and other Private Property]. *Izvestija Moskovskogo soveta rabochih i soldatskih deputatov*. 1917, November 25, p. 2.
53. Lo [Munshstejn L. G.]. *Serafimovichu (Otkrytka)* [To Serafimovich (Postcard)]. *Rampa i zhizn'*. 1918, no. 1, p. 12.
54. Gordeev P. N. *2 janvarja 1918 g.: den', kogda bol'sheviki podchiniteli gosudarstvennye teatry* [January 2, 1918: The Day when the Bolsheviks Subordinated the State Theatres]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Istorija*. 2023, no. 84, pp. 11–17.
55. Central State Archive of St. Petersburg. Fond R-2551. Inv. 1. Case. 2096.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Гордеев Петр Николаевич — доктор исторических наук, старший научный сотрудник кафедры русской истории (XIX–XXI вв.) Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: petergordeev@mail.ru

ORCID: 0000-0003-2842-4297

ABOUT THE AUTHOR

Petr N. Gordeev — D. Sc. in History, Senior Researcher of Department of Russian History (19th–21st centuries), Herzen State Pedagogical University of Russia.

E-mail: petergordeev@mail.ru

ORCID: 0000-0003-2842-4297

Статья поступила в редакцию: 22.11.2023

Отредактирована: 29.12.2023

Принята к публикации: 13.01.2024

Received: 22.11.2023

Revised: 29.12.2023

Accepted: 13.01.2024

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Гордеев П. Н. «Дом Островского» и революция: Малый театр в октябре 1917 — январе 1918 года // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2024. № 1. С. 10–27.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-10-27

EDN AVWJXF

FOR CITATION

Gordeev P. N. *Ostrovsky's House and the Revolution: The Maly Theatre in October 1917 — January 1918*. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2024, no. 1, pp. 10–27.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-10-27

EDN AVWJXF

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-28-41
EDN CXCUGM
УДК [782.1+792.54](470.44)"1918"

Н. С. Григорьева
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова,
Саратов, Россия
ORCID: 0000-0001-6640-775X

Оправдание «Снегурочки»: критика о первой постановке советского оперного театра в Саратове в 1918 году

АННОТАЦИЯ

Вопросы рецепции культурного наследия в период Гражданской войны обсуждались представителями противоположных социальных групп: сторонники нового общественного строя, консервативно настроенная интеллигенция и власть. Саратовская «первая советская опера» открылась постановкой «Снегурочки», в которой критика усмотрела народность и близость к массам, параллельно напоминая публике о сочувствии Н. А. Римского-Корсакова идеям революции. В местной прессе, на третьей полосе «Известий Саратовского Совета», отмечалось, что «Снегурочка» идет лучше других опер, несмотря на известный факт о том, что российские слушатели приняли ее не сразу. Краткая характеристика критических заметок о постановках «Снегурочки» в дореволюционные годы позволяет понять причины ее возрастающей популярности в исследуемую эпоху, сопоставить позицию столичной и местной критики, а также оценить логику выбора ее в качестве стартовой постановки театра в новой общественной ситуации. В контексте региональной журнально-газетной полемики тех лет постановка «Снегурочки» с проакцентированным постановщиками буколическим началом в бурлящем от революционных событий Саратове 1918-го может оцениваться как примиряющий и компромиссный культурный жест на фоне обостряющегося социального антагонизма и классовой борьбы.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Н. А. Римский-Корсаков, «Снегурочка», А. Н. Островский, советская опера, Саратов, революция 1917 года, Гражданская война.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-28-41
EDN CXCUGM
УДК [782.1+792.54][470.44]"1918"

Natalia S. Grigoreva
Saratov State Conservatoire,
Saratov, Russia
ORCID: 0000-0001-6640-775X

In Defense of *The Snow Maiden*: Critics about the First Performance of Soviet Opera House in Saratov in 1918

ABSTRACT

During the Civil War all the issues of cultural heritage perception were discussed by the representatives of opposing social groups: supporters of the new social order, conservative intelligentsia and the government. Saratov's "first Soviet opera" was opened with the performance *The Snow Maiden*. The critics claimed that this opera was close to common people and remembered about Rimsky-Korsakov's sympathy to the ideas of the revolution. The local press wrote that *The Snow Maiden* was received by the public much better than other operas despite the fact that it was not immediately accepted by the Russian audience in other cities. The article gives a brief overview of critical texts about this opera, identifies reasons of its increasing success during the studied period, compares opinions of both Moscow and local press.

A brief description of critical notes on *The Snow Maiden* performance in different years allows us to understand the reasons for its growing popularity, to compare the position of the Moscow and local criticism, which explains the logic of choosing it as the theatre's first production in a new social situation. In the context of the local journal and newspaper polemics of those years, the production of *The Snow Maiden*, with its bucolic origin in Saratov in the times of the revolution, can be assessed as a reconciling and compromising cultural gesture against the worsening of social antagonism and class struggle.

KEYWORDS

N. A. Rimsky-Korsakov, *The Snow Maiden*, A. N. Ostrovsky, Soviet opera, Saratov, Russian revolution of 1917th, Russian Civil War.

Сложность, многогранность, парадоксальность социокультурных процессов, имевших место в годы Гражданской войны, позволяют сегодня с неменьшим интересом исследовать вопросы их развития не только в столицах, но и в регионах. В переосмыслении классического оперного наследия в первые после революционные годы региональные театры занимают особое место. В этом отношении саратовский оперный театр, открытие которого состоялось 2 октября 1918 года, можно рассматривать как явление уникальное не только потому, что институция получила сразу два наименования: «Первая советская опера» и «Оперный театр им. Н. А. Римского-Корсакова», но и в связи с рядом других причин, которые ждут своего исследователя и становятся все чаще предметом изучения.

В годы Гражданской войны Саратов приобрел стратегическое значение для большевиков, поскольку после июльского кризиса власти 1917 года в Петрограде именно здесь им удалось привлечь наибольшее число сторонников. В соседних регионах формировались и объединялись значительные оппозиционные силы, представленные эсерами, астраханским, уральским и оренбургским казачеством, белогвардейским движением, а также стоявшим к северу от губернии чехословацким корпусом [1, с. 86–95]. Население Саратовской губернии на 80% состояло из крестьян, здесь было несколько мукомольных предприятий, развитая инфраструктура, налаженные еще в дореволюционные годы логистические цепочки, в частности управление Рязанско-Уральской железной дороги [2, с. 25]. Все это в совокупности делало регион одной из главных житниц страны, что, в свою очередь, объясняло непрекращающуюся борьбу за эти территории: в 1918–1919 годах губернию дважды переводили на военное положение [1, с. 99–105]. Но была и политическая причина: взятие Саратова объединило бы антибольшевистский фронт. Именно на этой территории, по мнению историков, в 1918–1919 годах решалась судьба советской республики [1, с. 95].

На фоне политического хаоса государство взяло курс на культурное строительство, и Саратов на этом фоне предстает одним из немногих городов, в котором власть большевиков была достаточно сильна для того, чтобы эту программу реализовать. На центральном уровне дореволюционная система управления театрами была упразднена декретом Совета Народных Комиссаров от 9 (22) ноября 1917 года. Согласно этому документу, учреждения переходили в ведение Народного комиссариата просвещения (Наркомпроса). В январе 1918 года при Наркомпросе был создан Театральный отдел (ТЕО), который впоследствии разработал программу, направленную на становление театров в русле обозначенных государством задач [3, с. 81].

Культурные учреждения Саратова были национализированы 6 мая 1918 года, «раньше, чем в других городах Советской России» [3, с. 83]. Театры, консерватория, городские сады перешли под контроль Губернского отдела народного образования (Губотнароба), при котором был создан отдел искусств [4, р. 210]. Эта организация занималась в Саратове созданием оперного и детского театров. Летом 1918 года в губернии состоялась конференция деятелей культуры,



Фото 1. Концертный зал (театр) Очкина. В этом здании 2 октября 1918 года открылась «Первая советская опера» в Саратове. Фото на открытке начала XX века / Ochkin Concert Hall (Theatre). In this building, on October 2nd, 1918, the "First Soviet Opera" was opened in Saratov. Postcard image, early 20th century

одной из важнейших задач которой стало переосмысление роли искусства в целом и классического наследия в частности. Довольно остро стоял вопрос о создании произведений, тематически близких эпохе, в связи с чем полемика о судьбе прежнего искусства, перешедшая из конференц-зала в газеты, растянулась на несколько месяцев [5].

В обширном репертуаре классической оперы, который далеко не в полном объеме был представлен на советской сцене, существуют произведения, едва ли не каждое десятилетие получавшие неожиданно новое прочтение. Одной из таких опер для Саратова стала «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова, практически постоянно присутствовавшая в репертуаре как антреприз, так и студенческой оперной студии консерватории в дореволюционные годы. Именно этим спектаклем осенью 1918-го открылась «Первая советская опера» в Саратове. Уже в первый месяц театральной жизни «Снегурочки» ей посвящаются четыре критических заметки, анализ которых выявляет попытку адаптировать произведение под актуальную повестку (фото 1).

В статье, вышедшей 3 октября 1918 года на третьей полосе «Известий Саратовского Совета», критика задавала вопросы на злобу дня: что может быть более народным, чем песни Леля, возводила в превосходную степень гражданские заслуги Н. А. Римского-Корсакова, который «пугал царей» своими песнями. Формулировки автора, пожелавшего подписать свой текст псевдонимом Астров, вписываются в общую революционную риторику, но вызывают недоумение: какой политический подтекст можно найти в основанной

на славянской мифологии «весенней сказке»? Почему критика в тот момент посчитала необходимым его искать? Каким образом предложенная трактовка позволила получить если не поддержку, то как минимум непотворение властей? Что в опере виделось наиболее благодатным для использования критиками с целью расположить к себе власть?

Прежде всего, важно отметить, что к 1918 году «Снегурочка» все еще считалась современной оперой. Премьера, состоявшаяся в Мариинском театре в 1882 году, не вызвала восторженных отзывов. Тогда текст подвергся значительным купюрам, и в течение года опера была выведена из репертуара. Л. Н. Баканова в диссертации «“Снегурочка” Н. А. Римского-Корсакова на петербургской сцене XIX–XX веков: динамика режиссерских концепций» указывает иного рода причины неприятия постановки, а точнее, выбранный директором императорских театров И. А. Всеволожским жанр волшебной феерии с присущей ей эклектикой. На сцену были выведены герои в скифских костюмах, скопированных с ваз из коллекции Эрмитажа, некоторые действующие лица выступали в греческих туниках, а в балетные сцены были введены дополнительные персонажи, например Хмелиха в образе греческой вакханки [6, с. 15]. Кроме того, Всеволожский был большим поклонником французского театра, из-за чего не проникся мыслью о создании спектакля, в основе которого лежала бы восточнославянская мифология. Две более поздние постановки — 1889 и 1905 годов — были реконструкцией спектакля в тех же декорациях, костюмах, с теми же купюрами.

В другом исследовании Л. Н. Баканова сообщает, что перелом в рецепции оперы произошел в первой половине 1910-х годов, после постановок А. А. Санина (1910) и И. М. Лапицкого (1914) [7, с. 251–254]. Восприятие публики трансформировалось вслед за общим изменением театральной жизни в России, связанным с распространением идей К. С. Станиславского и В. Э. Мейерхольда. Ссылаясь на С. Ю. Левика, Баканова пишет, что «Снегурочка» в Народном Доме была «большим праздником оперно-театрального искусства» [7, с. 252], поскольку режиссер требовал от артистов внутренней работы, стремился к тому, чтобы нужная мимика, жест, интонация исходили из осознания себя в предлагаемых обстоятельствах. Неменьшим успехом пользовалась постановка И. М. Лапицкого в Театре музыкальной драмы (ТМД). Будучи приверженцем идей К. С. Станиславского, Лапицкий принципиально изменил подход к работе над оперой, отдавая предпочтение четкому, понятному слову, которое стало «еще одним оружием против оперной вампуки» [7, с. 253].

О том, что в начале 1910-х годов «Снегурочка» все еще считалась новой оперой, свидетельствует и Ю. Д. Энгель. Его статьи о московской постановке Р. В. Василевского с декорациями К. А. Коровина, премьеры которой состоялась в Большом театре в ноябре 1911 года, выходили в «Ежегоднике императорских театров» (№ 1 за 1912 год) и в «Русских ведомостях» (№ 259 от 10 ноября 1911 года). Юлий Дмитриевич сопоставляет Н. А. Римского-Корсакова и Р. Вагнера, обращавшихся к мифам, и сетует на то, что последний еще при жизни «увидел “театр-храм” для образцового исполнения своих произведений»,

а первый «только начал находить признание у себя на родине...» [8, с. 326]. Достается от критика не только музыкантам, но и музыковедам: «Господи, сколько фолиантов было бы исписано уже об этих двух операх («Снегурочка» и «Сказание о граде Китеже и деде Февронии». — Н. Г.), если бы они были немецкими! <...> Но таких фолиантов у нас нет. Нет даже специальной работы, посвященной хотя бы общему обзору всех опер Римского-Корсакова со стороны их “сюжета”, духа, языка <...> солнце Римского-Корсакова только вступает на уготованный ему светлый путь восхождения к вершинам мирового влияния и признания» [8, с. 327].

Думается, что нарастающей популярностью «Снегурочка» обязана не только преобразованию театра, но и контексту эпохи. В 1900 году к «Снегурочке» А. Н. Островского обращается К. С. Станиславский [9, с. 59]. Для режиссера это был «необъяснимый зигзаг» из мира чеховской прозы в идиллически-патриархальный славянский мир. М. Н. Строева сообщает, что в этом была внутренняя необходимость для мастера, которая органично вписывалась в общие настроения эпохи. В 1900 году на столичных сценах шли как минимум четыре одноименных спектакля, их можно было увидеть в Московской частной опере в декорациях В. Васнецова («Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова), в Малом театре («Весенняя сказка» А. Н. Островского с музыкой П. И. Чайковского), в Художественном театре («Снегурочка» в сопровождении музыки А. Т. Гречанинова). «Новости и Биржевая газета» сообщали 30 сентября 1900 года: «“Снегурочку” рвут на части, на нее смотрят, как на манну небесную и хлеб насущный, ею хотят жить, на нее возлагают надежды» [9, с. 59]. Критики отмечают народность, не скованную государственностью, созвучность темы весеннего пробуждения природы с господствовавшими в изучаемую эпоху освободительными настроениями, любят старинным бытом и обрядами. Немаловажно, что 1900-е годы — период увлечения символизмом в искусстве, и К. С. Станиславский использует это обстоятельство в полной мере, расширяя действие и щедро наполняя его наивными, легко интерпретируемыми символами. Проводы Масленицы превращаются у него в обширную народную сцену, жизнь в деревне Берендеев изобилует деталями: «“Снегурочка держит в руках котенка и играет с ним”, “...верхом на лошади въезжает парень...”, “Мизгирь швыряет из сундука мешки золота на пол, на ковер...”» [9, с. 62]. Особо отмечается, что, по замыслу режиссера, царь Берендей вместе с художниками под потолком расписывал «верх колонны, взгромоздившись на пирамиду из столов и табуретов» [9, с. 64]. Вероятно, в этот период появление царя в процессе работы наравне с остальными было одним из символов нового порядка, к которому стремились революционеры. Любопытно, что литературоведы указывают на активное мифотворчество А. Н. Островского, который, оттолкнувшись от народного сюжета, создал свой собственный миф — о Берендеевом царстве [10, с. 139].

В. Е. Хализев сопоставляет мифотворчество А. Н. Островского с аналогичными западноевропейскими образцами: «Кольцом нибелунга» Р. Вагнера, «Пер Гюнттом» Г. Ибсена, «Так говорил Заратустра» Ф. Ницше, поднимающими

сущностные проблемы бытия. Признавая различия между «Снегурочкой» Островского и европейскими произведениями, автор отмечает, что во всех этих примерах на авансцену выводится «нарушитель некоего предустановленного порядка» [11, с. 209], но в «Снегурочке» это «нарушитель» иного плана. Здесь преобладает идея особого жизненного уклада — гармоничного, цельного, многопланового, связанного с природой. В «весенней сказке» создана модель общества, в котором свобода — одна из важнейших ценностей. На то, что «девке воля милей всего», указывает Весна-Красна в споре с Морозом, Лель поет о раздолье и приволье, царь Берендей утверждает, что «не терпит принуждения свободный брак». За поддержание этого миропорядка царь удостоен народной хвалы: «Для счастья народа Богами ты храним, и царствует свобода под скипетром твоим!» О свободе же пишет и саратовский критик Астров: «Где искать такое царство, как царство свободы, царство фантастичного Берендея?»¹ Примечательно, что исследователи подчеркивают именно личностный характер свободы. По мнению В. Е. Хализева, А. Н. Островский не противопоставляет индивидуально-личное и родовое начала, а приводит их в гармоничное равновесие, которое, в свою очередь, отсылает к суждениям Г. П. Федотова о русском менталитете: «Удивительная мягкость и легкость человеческих отношений... Здесь чужие в минутной встрече могут почувствовать себя близкими, здесь нет чужих...» [11, с. 211]. Об этом же уже в XX веке писал Д. С. Лихачев: «“Бытовая демократия” всегда была более сильна в России, чем на Западе. Несмотря на крепостное право! Помещики, особенно их дети, часто дружили с дворовыми. Были и няньки и дядьки из крестьян» [11, с. 212] (в цитате сохранена авторская пунктуация. — Н. Г.). Драматические тона в «весеннюю сказку» вносит лишь судьба главной героини, основным мотивом которой также становится чувство свободы и желание любви. Тяготясь жизнью в заточении, Снегурочка заявляет: «... пусть гибну я, любви одно мгновенье // дороже мне годов тоски и слез» [11, с. 213]. В этом эпоха могла усмотреть присущую романтизму жертвенность как готовность умереть ради некой модели идеального бытия и даже ради попытки ее достижения.

Не только эти близкие эпохе мотивы обнаружили саратовские критики в постановке. Даже если предположить, что местные деятели искусств могли не бывать на постановках Лапицкого и Станиславского, то, во всяком случае, они были хорошо знакомы с профессором консерватории И. В. Липаевым, игравшим в оркестре в день открытия театра. Перед началом оперы он же, по свидетельству критика Астрова, выступил с приветствием, в котором «обрисовал большое значение оперы в пролетарском творчестве»². Липаев интересен также тем, что был одним из тех, кого сегодня принято называть «лидерами мнений».

Он был одним из основателей Народной консерватории и читал лекции по истории музыки не только студентам-музыкантам, но и вольным слушателям (фото 2).

Текст речи Липаева на открытии театра опубликован не был, но в курсе лекций по истории музыки, изданном

1 Известия Саратовского Совета. 1918. № 205. С. 3.

2 Там же.

в дореволюционный период, находим анализ фигуры Римского-Корсакова и его творчества в весьма интересном для нас ключе. Отмечая оперу как сильную сторону творчества композитора, Липаев пишет, что его «мелодизм <...> будто вытянут из народного мировоззрения, чему достаточный пример — песни Тучи (Псковитянка), Леля (Снегурочка), Любаши (Царская невеста), Милитрисы (Царь Салтан), Садко и др.» [12, с. 208]. Эту же идею видим и у критика Астрова уже в первой статье, посвященной открытию оперного театра, в «Известиях Саратовского Совета» от 3 октября 1918 года: «Есть ли что более народное, чем песни Леля?» — восклицает он³. «Народность» оперных мелодий Римского-Корсакова Липаев объяснял использованием диатонических ладов и ритмическими особенностями: «Звукоряд подлинно народного песенного склада дал возможность Римскому-Корсакову воспользоваться гармонизацией церковных ладов, диатонизм которых как бы завещан был русским самою историею. Так, в “Снегурочке” первая песня Леля, в “Садко” колыбельная морской царевны написаны в дорийском ладу; гимн берендеев в “Снегурочке”, Гай дружина верная в “Садко”, песнь Яромира в “Младе” — во фригийском; песнь Любаши из “Царской невесты” — в эолийском, “Он спит, великий пан” — в лидийском, двойной хор из “Майской ночи” — в миксолидийском. В зависимости от склада народной песни или личных тем, построенных в народном духе, находится и ритм в его операх. Пятидольные (5/4), семидольные (пляска птиц в “Снегурочке” в 7/4), одиннадцатидольные (11/4 гимна Яриле) ритмы у него совсем не редкость. В инструментовке местный колорит также сквозит очень часто. Есть подражание народным инструментам, рожкам, сопелке, гуслиам, подражание набату, церковному звону...» [12, с. 209]. На этой же идее акцентирует внимание читателя Астров: «...все песни Николая Андреевича — песни народа, чарующие в своей простоте, свободные от классической итальянщины, рисующие простую элегичность и задушевность всего того, что происходит в душе у простолюдина» [12, с. 209].



Фото 2. Иван Васильевич Липаев, тромбонист, педагог, музыкальный критик, общественный деятель. С 1912 года — преподаватель, с 1917 года — профессор Саратовской консерватории. Фото из архива Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова / Ivan Vasilyevich Lipaev, a trombonist, a lecturer, a music critic, a public figure. Since 1912 — the teacher, since 1917 — the professor at the Saratov State Conservatory in trombone classes and music history. Photo from the archives of the Saratov State Conservatory n.a. L. V. Sobinov

³ Известия Саратовского Совета. 1918. № 205. С. 3.

Но не только близость к идеалам эпохи послужила причиной столь грандиозного успеха «Снегурочки» на саратовской сцене. Астров ссылается на авторство оперы, называя Римского-Корсакова одним «из дерзающих в своей области», упоминая свободолюбие его героев, сюжеты опер. Имеется в виду, вероятно, факт симпатии композитора к студенческому революционному движению 1905 года, к которому после событий Кровавого воскресенья присоединились студенты Петербургской консерватории. Об этом в Саратове могло быть известно от первого лица — в 1918–1920 годах профессора Саратовской консерватории А. Н. Дроздова⁴ (фото 3) [13]. На профессора Дроздова в своей статье ссылается и критик Астров⁵.

По словам А. Н. Дроздова, Римский-Корсаков был одним из немногих профессоров, которые с симпатией и уважением отнеслись к решению студентов о присоединении к политической забастовке, в связи с чем в Петербургской консерватории были отменены занятия [14]. Позже Римский-Корсаков дал согласие на постановку студентами оперы «Кащей Бессмертный» и принял в ее подготовке активное участие. Показ планировался как благотворительный, в пользу сирот рабочих, погибших 9 января. Дроздов писал: «Решено было сделать спектакль смотром наших музыкальных сил, и тем опровергнуть клевету, исходившую из реакционного лагеря, будто среди забастовщиков нет ни талантов, ни дельных музыкантов. <...> Для нас эта опера («Кащей Бессмертный». — Н. Г.) была привлекательна в трех отношениях: во-первых, она принадлежала перу нашего любимого профессора, сторонника нашего движения, она была новинкой и в Петербурге еще не шла; во-вторых, в своей музыке эта опера была наиболее передовой и “левой” и в-третьих, сюжет ее заключал в себе довольно рельефные символы освободительного движения (освобождения пленной Царевны, томящейся в царстве Кащея, царстве вечного мрака

и холода, Буря-Богатырь как главный деятель этого освобождения, разрушение злых чар, открытие двери свободы)» [14, с. 322]. В период работы над оперой Римский-Корсаков узнал о своем увольнении из консерватории. Поводом послужило его письмо в газету, в котором композитор выразил протест против репрессий в отношении бастующих студентов [14, с. 323]. Отставка профессора вызвала отпор в виде открытых писем в газеты как со стороны обучающихся у него молодых музыкантов, так и со стороны признанных деятелей искусства, в том числе из-за рубежа, затем последовал бойкот концертов РМО и отказы от членства в организации. На этой волне состоявшийся в марте спектакль собрал огромное количество публики, но пройти спокойно ему было не суждено. По словам А. Н. Дроздова, в зале было немало радикально настроенных людей из числа интеллигенции, студентов, рабочих и... полиции. Предполагалось чтение писем композитора и чтение поздравительных адресов, полученных по случаю творческого юбилея

4 Анатолий Николаевич Дроздов (1883–1950), композитор, пианист, музыкально-общественный деятель, в 1905 году — активный участник революционного движения, один из его вдохновителей в петербургской консерватории. Его воспоминания об этих событиях, в том числе в связи с именем Римского-Корсакова, были опубликованы в 1926 году в № 1, 2 журнала «Музыка и революция». Здесь и далее цитируются по книге М. Ф. Гнесина «Мысли и воспоминания о Римском-Корсакове» [13].

5 Известия Саратовского Совета. 1918. № 205. С. 3.

автора оперы, но официально разрешена была только музыкальная часть. После того как, проигнорировав требование властей, организаторы все же начали читать телеграммы, был опущен железный занавес. М. Ф. Гнесин пишет, что опускать его начали именно в тот момент, когда А. Н. Дроздов читал поздравление профессору от студентов [13, с. 220].

Событие вызвало широкий общественный резонанс. Как пишет Юлия Вейсберг, ученица Н. А. Римского-Корсакова и участница тех событий, «постановку “Кашея” многие ошибочно считали и считают чем-то вроде сознательной демонстрации по поводу увольнения Римского-Корсакова, — на самом деле, идея эта зародилась у организационного комитета раньше, чуть не с первых дней забастовки» [15, с. 307]. Любопытно, что сам Римский-Корсаков к идее студентов отнесся довольно скептически, спросил: «Да зачем именно “Кашея”? Взяли бы что-нибудь полегче, право!» [15, с. 308]. Далее в своих воспоминаниях Ю. Вейсберг описывает, что на премьере «Кашея», когда стали опускать железный занавес и несколько человек успели спуститься в зал после прочтения нескольких телеграмм, Николай Андреевич сам попросил собравшихся разойтись, «чтобы не омрачать этого дня возможными неприятными инцидентами» [15, с. 309]. М. Ф. Гнесин пишет, что никаких особенных чувств в отношении «своего гражданского подвига» композитор никогда не питал. Напротив, его смущали проводившиеся для него денежные сборы, а «по поводу депутатий от различных групп рабочих» он с горечью замечал, что «никто из них и не слышал-то моих сочинений» [13, с. 222].

Сопоставляя факты, несложно заметить, что посчитавший необходимым вступить за студентов Римский-Корсаков с большой натяжкой может быть отнесен к числу революционеров. Тем не менее выступившие на открытии



Фото 3. Анатолий Николаевич Дроздов, пианист, композитор, музыковед, музыкальный критик, педагог. В 1918–1920 годах — профессор Саратовской консерватории. Фото из архива Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова / Anatoly Nikolaevich Drozdov, a pianist, a composer, a musicologist, a music critic, a lecturer. In 1918–1920 — the professor at the Saratov State Conservatory. Photo from the archives of the Saratov State Conservatory n.a. L. V. Sobinov

саратовского оперного театра А. Н. Дроздов и И. В. Липаев нашли, как донести до новой власти мысль о том, что деятели искусства с самого начала, с первой революции 1905 года не оставались в стороне. Были ли эти убеждения искренними, или текст был написан в соответствии с благородной целью — оправдать искусство?

Ответ на этот вопрос на данном этапе исследования может быть лишь гипотетическим и исходящим из анализа статей, опубликованных в саратовской прессе в 1918 году. В губернии издавался печатный рупор Пролеткульта — журнал «Горнило», на страницах которого клеймили старое искусство, потому и альтернативная точка зрения должна была звучать. Власть создавала театр, но единое отношение к искусству на тот момент еще не было достигнуто. Любопытно, что в первой статье Астрова, посвященной открытию театра, нет никакой критики вынесенной на суд публики творческой работы, напротив: текст сплошь исполнен восторга, в том числе по поводу того, что «величайшее искусство, испокон веку принадлежавшее только богатым <...> — теперь народное»⁶. Критиковать постановку Астров начинает спустя месяц ее сценической жизни, в четвертой (!) посвященной ей статье. Из формулировок видно, что отмечаемые им «недочеты» были и в день премьеры: «...режиссура упорно не хочет снять деревни с неба <...>, балет, *продолжающий* быть до невозможности безобразным»⁷ (курсив мой. — Н. Г.). Замечание о декорациях «деревни возле неба» и вовсе наталкивает на мысль о том, что, интерпретируя режиссерскую идею о Берендеевом царстве, интеллигенция могла указывать на воссоздание в спектакле мифического топоса оперы как своего рода избыточно сакрализованного сельского пространства и идеализацию деревенского уклада в целом. Что, впрочем, неудивительно для этого времени и поисков нового, революционного искусства.

В 1918 году, когда новая культурная повестка находилась в стадии формирования, репертуар советской оперы мог быть только классическим, поскольку революционная тематика еще только начинала осваиваться композиторами. Произшедшая в этот же период резкая смена публики ставила перед критикой важнейшую задачу — примирить новое детище интеллигенции с властью и аудиторией, оправдать «старое искусство» (или хотя бы часть его признать достойной внимания), найти в нем то, что вполне могло вписаться в актуальную повестку, даже если сюжет исключал сам факт борьбы. Слушатели оперы должны были увидеть картину иной, прекрасной жизни, курс на которую был обозначен новой властью.

Таким образом, попытка критики найти опору в созданном А. Н. Островским мифе о Берендеевом «царстве свободы», так хорошо коррелирующем с народной мечтой о воле и справедливости, имеет вполне благородную цель и ясное обоснование — дать произведениям искусства дореволюционной эпохи право на новую жизнь. На этом фоне обнажается причина, ради которой Н. А. Римского-Корсакова представили публике как революционера и был приглашен непосредственный

6 Известия Саратовского Совета. 1918. № 205. С. 3.

7 Известия Саратовского Совета. 1918. № 237. С. 4.

участник революционных событий 1905 года, профессор Саратовской консерватории А. Н. Дроздов. Нужна была не только легенда, но и свидетель, которому могли бы верить.

На страницах журнала «Горнило» также публиковались статьи и второго апологета старого искусства, высказавшегося на церемонии открытия театра, — упомянутого выше профессора консерватории И. В. Липаева. Если в пролеткультовском рупоре он делает акцент на том, что творческая интеллигенция страдала от рук прежней власти не меньше народа, то теперь он практически уравнивает оперное искусство с народным посредством «мелодизма, будто вытянутого из народного мировоззрения» [12, с. 208]. Нельзя обойти стороной мысль, настойчиво высказанную критикой, о том, что это искусство теперь народное. Именно исходя из задачи оправдать прежнее искусство, дать ему право на существование, критика представляет читателю «Известий Саратовского Совета» столь неожиданное политическое прочтение «весенней сказки» и находит в опере народность, идеальное царство и людей, готовых жертвовать собой во имя свободы. Вероятно, сумма изложенных фактов — от личности композитора и его связи с революционным движением 1905 года до понятного народу мифа о Берендеевом царстве — и сделала «Снегурочку» наилучшим выбором для премьеры и открытия «первой советской оперы».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Очерки истории Саратовского Поволжья (1917–1941). Т. 3. Ч. 1 / под ред. Ю. Г. Голуба. Саратов: Издательство Саратовского университета, 2006. — 496 с.
2. Рейли Д. Дж. Политические судьбы российской губернии: 1917 год в Саратове. Саратов: Слово, 1995. — 400 с.
3. Ходорковская Л., Клиничин А. Путь режиссера. А. И. Канин. 1877–1953. Москва: Всероссийское театральное общество, 1962. — 272 с.
4. Raleigh D. Experiencing Russia's Civil War: Politics, Society, and Revolutionary Culture in Saratov, 1917–1922. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2002. — 438 p.
5. Григорьева Н. С. Саратовские диалоги об искусстве // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2022. № 1 (15). С. 22–27.
6. Баканова Л. Н. «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова на петербургской сцене XIX–XX веков: динамика режиссерских концепций: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2015. — 209 с.
7. Баканова Л. Н. Роль мемуарной литературы в воссоздании истории постановок оперы Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка» // Театральная мемуаристика: одиннадцатые Международные научные чтения «Театральная книга между прошлым и будущим». М.: РГБИ: Три квадрата, 2015. С. 249–263.
8. Энгель Ю. Д. «Снегурочка» // Энгель Ю. Д. Глазами современника. Избранные статьи о русской музыке. 1898–1918. М.: Советский композитор, 1971. С. 326–330.
9. Строева М. Н. «Снегурочка» // Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского. М.: Наука, 1973. С. 59–65.
10. Коптелова Н. Г. «Святая кровь» З. Н. Гиппиус и «Снегурочка» А. Н. Островского // Вестник Костромского государственного университета имени Н. А. Некрасова. 2014. № 1. С. 138–142.
11. Хализев В. Е. «Снегурочка» А. Н. Островского и мифотворчество писателей второй половины XIX века // Хализев В. Е. Ценностные ориентации русской классики. М.: Гнозис, 2005. С. 209–219.
12. Гнесин М. Ф. Мысли и воспоминания о Римском-Корсакове. М.: Государственное музыкальное изд-во, 1956. — 335 с.
13. Липаев И. В. История музыки: курс лекций. Саратов, 1915. — 301 с.

14. Дроздов А. Н. Спектакль-манifestация «Кашей бессмертный» и увольнение Римского-Корсакова // Гнесин М. Ф. Мысли и воспоминания о Римском-Корсакове. М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. С. 322–325.
15. Вейсберг Ю. Л. Консерватория в 1905 г. Воспоминания // Гнесин М. Ф. Мысли и воспоминания о Римском-Корсакове. М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. С. 304–310.

REFERENCES

1. *Ocherki istorii Saratovskogo Povolzhja (1917–1941)*. T. 3. Ch. 1 [Essays on the History of the Saratov Volga Region (1917–1941). Vol. 3. Part 1]. Ed. Yu. G. Golub. Saratov: Izdatelstvo Saratovskogo universiteta, 2006. 496 p.
2. Raleigh D. J. *Politicheskie sud'by rossijskoj gubernii: 1917 god v Saratove* [Political Destinies of the Russian Province: 1917 in Saratov]. Saratov: Slovo, 1995. 400 p.
3. Hodorkovskaya L., Klinchin A. *Put' rezhissera. A. I. Kanin. 1877–1953* [The Director's Path. A. I. Kanin. 1877–1953.]. Moscow: Vserossijskoe teatralnoe obshchestvo, 1962. 272 p.
4. Raleigh D. J. *Experiencing Russia's Civil War: Politics, Society, and Revolutionary Culture in Saratov, 1917–1922*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2002. 438 p.
5. Grigoreva N. S. *Saratovskie dialogi ob iskusstve* [Saratov Dialogues about Arts in 1918]. *Vestnik Saratovskoi konservatorii. Voprosy iskusstvovedeniya*. 2022, no. 1 (15), pp. 22–27.
6. Bakanova L. N. *“Snegurochka” N. A. Rimskogo-Korsakova na peterburgskoi stsene XIX–XX vekov: dinamika rezhisserskikh kontseptsiy* [The Snow Maiden by N. A. Rimsky-Korsakov on the St. Petersburg Stage in 19–20th Centuries: Dynamics of Director's Conceptions]. Dissertation Thesis (Cand. Sc. in Art Studies). St. Petersburg, 2015. 209 p.
7. Bakanova L. N. *Rol memuarnoj literatury v vossozdanii istorii postanovok opery N. A. Rimskogo-Korsakova “Snegurochka”* [The Role of Memoir Literature in Reconstruction of Productions of N. A. Rimsky-Korsakov's Opera The Snow Maiden]. In: *Teatral'naja memuaristika: odinnadtsatye Mezhdunarodnie nauchnye chtenija “Teatral'naja kniga mezhdru proshlym i budushchim”* [Theatre Memoirs: 11th International Scientific Readings Theatre Book between the Past and the Future]. Moscow: RGBI: Tri kvadrata, 2015, pp. 249–263.
8. Ehngel Ju. D. *“Snegurochka” [The Snow Maiden]*. In: Ehngel' Ju. D. *Glazami sovremennika. Izbrannye statji“i o russkoj muzyke. 1898–1918* [Through the Eyes of a Contemporary. Selected Articles about Russian Music. 1898–1918]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1971, pp. 326–330.
9. Stroeve M. N. *«Snegurochka» [The Snow Maiden]*. In: Stroeve M. N. *Rezhisserskie iskanija Stanislavskogo* [Director's Searchings of Stanislavsky]. Moscow: Nauka, 1973. pp. 59–65.
10. Koptelova N. G. *“Svjataja krov” Z. N. Gippius i «Snegurochka» A. N. Ostrovskogo* [The Holy Blood of Z. N. Gippius and The Snow Maiden of A. N. Ostrovsky]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta imeni N. A. Nekrasova*. 2014, no. 1, pp. 138–142.
11. Khalizev V. E. *Snegurochka A. N. Ostrovskogo i mifotvorchestvo pisatelei vtoroi poloviny XIX veka* [The Snow Maiden of N. A. Ostrovsky and Myth-making of Russian Writers in the Second Half of 19th Century]. In: Khalizev V. E. *Tsenostnye orientatsii russkoj klassiki* [Value Orientations of Russian Classics]. Moscow: Gnozis, 2005, pp. 209–219.
12. Lipaev I. V. *Istorija muzyki. Kurs lektsii* [History of Music. Lecture Course]. Saratov, 1915. 301 p.
13. Gnesin M. F. *Myсли i vospominanija o Rimskom-Korsakove* [Thoughts and Memoirs about Rimsky-Korsakov]. Moscow: Gosudarstvennoe muzykalnoe izdatelstvo, 1956. 335 p.
14. Drozdov A. N. *Spektakl-manifestatsija “Kashchei bessmertny” i uvolnenie Rimskogo-Korsakova* [Performance-manifestation Kashchei the Immortal and Dismissal of Rimsky-Korsakov]. In: Gnesin M. F. *Myсли i vospominanija o Rimskom-Korsakove* [Thoughts and Memoirs about Rimsky-Korsakov]. Moscow: Gosudarstvennoe muzykalnoe izdatelstvo, 1956, pp. 322–325.
15. Veisberg Ju. L. *Konservatorija v 1905 g. Vospominanija* [Conservatoire in 1905. Memoirs]. In: Gnesin M. F. *Myсли i vospominanija o Rimskom-Korsakove* [Thoughts and Memoirs about Rimsky-Korsakov]. Moscow: Gosudarstvennoe muzykalnoe izdatelstvo, 1956, pp. 304–310.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Григорьева Наталья Сергеевна — аспирант, преподаватель кафедры академического пения, начальник отдела международной деятельности Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова.

E-mail: surenko@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-6640-775X

Научный руководитель: Краснова Ольга Борисовна — кандидат социологических наук, профессор кафедры истории музыки, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова.

ABOUT THE AUTHOR

Natalia S. Grigoreva — Post-Graduate student, Teacher of Academic Singing Department, Chief International Relations Manager, Saratov State L. V. Sobinov Conservatoire.

E-mail: surenko@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-6640-775X

Scientific supervisor: Krasnova Olga Borisovna, Cand. Sc. in Sociology, Professor of Musical History Department, Saratov State L. V. Sobinov Conservatoire.

Статья поступила в редакцию: 25.12.2023

Отредактирована: 29.01.2024

Принята к публикации: 14.02.2024

Received: 25.12.2023

Revised: 29.01.2024

Accepted: 14.02.2024

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Григорьева Н. С. Оправдание «Снегурочки»: критика о первой постановке советского оперного театра в Саратове в 1918 году // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2024. № 1. С. 28–41.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-28-41

EDN CXCUGM

FOR CITATION

Grigoreva N. S. In Defense of *The Snow Maiden*: Critics about the First Performance of Soviet Opera House in Saratov in 1918. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2024, no. 1, pp. 28–41.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-28-41

EDN CXCUGM

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-42-58
EDN EREILY
УДК 821.161.1-2"1850/1865": 792.072(470.41)"18"

И. В. Панамарёв
Национальный исследовательский Томский государственный университет,
Томск, Россия
ORCID: 0009-0008-1225-6835

Пьесы А. Н. Островского 1850–1865 годов в казанской театральной критике последней трети XIX века

АННОТАЦИЯ

Материал исследования составили номера общественной литературной газеты «Казанский биржевой листок» за 1878–1881 годы, где были опубликованы три десятка заметок о профессиональных и любительских постановках пьес русского драматурга на сцене Казани. В корпусе этих критических текстов четко выделяются рецензии на произведения двух периодов творческой деятельности Островского — время «Москвитянина» и «Современника». Наиболее репрезентативными оказываются отзывы о постановках пьес «Бедная невеста», «Бедность не порок», «В чужом пиру похмелье», «Доходное место» и «Воспитанница». При разборе перечисленных произведений Островского критика обращает особое внимание на игру актеров в плане четкости воспроизведения заданных драматургом ролей, на степень соответствия между внешней и внутренней сторонами сценического образа, а также на качество исполнения сцен, получивших известность. Особый интерес в оценке рецензентов вызывает тот диалог, который явно и неявно был ими выстроен в связи с предложенной Н. А. Добролюбовым трактовкой творчества Островского. С одной стороны, идеи Добролюбова ярко просвечивают сквозь суждения авторов заметок, служа своеобразным авторитетом и способствуя устойчивому восприятию замысла отдельных произведений. С другой стороны, авторы «Казанского биржевого листка» вступают в полемику с утвердившимися доводами знаменитого критика. Так, дискуссию вызвало рассмотрение сценической интерпретации актерами-любителями некоторых известных типов: например, этико-эстетическая связь между внешностью Уланбековой и ее самодурством в «Воспитаннице».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

А. Н. Островский, Казанский театр, «Казанский биржевой листок», театральная критика, сценическая интерпретация.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-42-58
EDN EREILY
УДК 821.161.1-2"1850/1865": 792.072(470.41)"18"

Ivan V. Panamarev
National Research Tomsk State University,
Tomsk, Russia
ORCID: 0009-0008-1225-6835

Alexander Ostrovsky's Plays of 1850–1865 in Kazan Theatre Criticism of the Last Third of the 19th Century

ABSTRACT

The study is based on the issues of *Kazanskiy Birzhevoy Listok* [Kazan Stock Exchange Newspaper], a commercial, public, and literary newspaper, from 1878 to 1881. In the newspaper there were published more than three dozens notes on professional and amateur productions of the Russian author's plays on Kazan stage. The corpus of the critical texts includes the reviews of plays of two periods of Ostrovsky's creative activity — the time of *Moskvityanin* journal and *Sovremennik* one. The most representative are the reviews on the stage productions of *The Poor Bride*, *Poverty Is No Vice*, *Hangover at Someone Else's Feast*, *A Profitable Position*, and *A Protégée of the Mistress*. When analyzing Ostrovsky's plays, the critics focus on the actors' portrayal of the stories characters, the extent to which the stage image matches the internal character, and the quality of stage interpretation of the famous scenes. Of particular interest in the reviewers' texts is the dialogue, established in connection with N. A. Dobrolyubov's interpretation of Ostrovsky's work. On the one hand, Dobrolyubov's ideas are visible in the judgments of the critics, serving as a kind of authority and contributing to a stable perception of the idea of the play. On the other, the authors of the *Kazanskiy Birzhevoy Listok* argue with the well-known Dobrolyubov positions. The main discussion was connected with the stage interpretations by amateur actors of the various well-known types: for example, the ethical and aesthetic connection between Ulanbekova's appearance and her arrogance in *A Protégée of the Mistress*.

KEYWORDS

A. N. Ostrovsky, *Kazanskiy Birzhevoy Listok*, theatre criticism, stage interpretation.

Провинциальные театры известны своей любовью к А. Н. Островскому, и Казань не стала исключением. В 1850–1860-х годах, в связи с изданием двухтомного собрания пьес, в Третье отделение собственной его императорского величества канцелярии со всей страны поступали запросы на разрешение поставить произведения Островского [1, с. 78–79]. Казанский театр выступил одним из самых активных интересантов. Здесь играли и впервые получили признание такие таланты, как М. И. Писарев, П. А. Стрепетова, И. П. Уманец-Райская, П. М. Свободин; управляли сценой выдающиеся антрепренеры Н. К. Милославский, П. М. Медведев, М. М. Бородай и др., под руководством которых поволжская сцена приобрела свою известность. В 70-е годы XIX века на любительской и профессиональной сцене шли многочисленные постановки Островского. Жители города могли лицезреть такие произведения, как «Последняя жертва», «Доходное место», «Воспитанница», «Бесприданница», «На бойком месте», «Гроза» и другие.

Параллельно с жизнью на подмостках разворачивалась жизнь и на страницах газет, где критика стремительно вовлекалась в обсуждение режиссуры, игры, публики, успехов и неудач постановщиков и исполнителей. Одной из влиятельнейших провинциальных газет второй половины XIX века становится «Казанский биржевой листок», постепенно превратившийся из промышленного издания в универсальное и даже имевший филиалы в Нижегородской и Симбирской губерниях [2, с. 154]. В казанском отделении «Биржевого листка» лишь за 1878 и 1879 годы были опубликованы 25 заметок, в которых кратко или развернуто говорилось о сыгранных пьесах Островского. Эти два года можно назвать золотым временем для газеты, поскольку рекламный блок был значительно меньше, чем в последующие годы, и на разворотах заметки под рубрикой «Театр» могли занимать целую полосу. Авторы заметок имели определенную позицию по отношению к театру как городскому и просветительскому учреждению, они относились к драматургическому процессу со всей серьезностью и желали высказаться, донести свои взгляды до других [3, с. 191].

Театральные заметки в провинциальной печати имели целый ряд функций. Прежде всего корреспонденты стремились передать впечатления и атмосферу прошедшего спектакля для тех, кто постановку пропустил. В связи с этим в текстах часто встречается пересказ сюжета (если пьеса малоизвестна или недавно вышла); немалую роль играет и реакция самой публики, о которой часто упоминали критики. Кроме того, театральная критика определялась жанром «фельетон», т. е. была общественным обзорением. Спектакль давал возможность говорить об общественных задачах искусства и насущных проблемах, избегая цензуры [4, с. 538]. По этой причине наряду с пересказом сюжета встречается нравственная оценка воспроизведенных на сцене типов и характеров; соседствуют анализ актерской игры и рассуждения о моральных последствиях плохой подготовки; не только видна реакция публики, но и слышны воззвания к воспитательной функции театра. Другими словами, заостренность провинциальной критики на жизни своего города придает

ей социальную глубину. Наконец, «знатоки искусства», как назвал себя один из газетных авторов, затрагивали непосредственно искусствоведческую проблематику: они разбирали режиссерскую подготовку, актерскую игру, работу над голосом, жестами, мимикой, костюмами, даже саму целесообразность постановки с эстетической точки зрения. Словом, критики стремились своей деятельностью помочь публике понять пьесу, актеру — вдуматься в смысл своей роли и стать профессиональнее, а театру — возвыситься [5, с. 113].

В «Казанском биржевом листке» четко выделяется группа отзывов о пьесах А. Н. Островского 1850–1865 годов. К ним относятся: «Бедная невеста», «Бедность не порок», «В чужом пиру похмелье», «Доходное место», «Воспитанница», «Гроза» и «На бойком месте». Критики апеллируют к авторитету Островского и известности произведения; требуют точного воспроизведения типов и характеров при установившейся манере исполнения (например, упоминают известных актеров, игравших на премьере); ждут образцового исполнения известных и любимых мест (например, неудавшаяся кульминация роли может перечеркнуть все положительные стороны игры); обращают внимание на соответствие внешнего и внутреннего оформления образа (например, соответствие грима и костюма самому поведению героя и его значению в пространстве пьесы); тщательно следят за реакцией публики и используют атмосферу в зале как подтверждение собственных выводов. В суждениях рецензентов остается место и для интерпретации: критики могут разойтись в оценке и вступить в полемику.

Важно отметить, что большинство пьес 1850–1865 годов были сыграны любительской труппой. Это обстоятельство придает дидактический оттенок заметкам критиков. Так, уже в самой оценке «Доходного места» автор под псевдонимом Диллетант говорит, что это «комедия классическая, в ней пытались силы многих известных артистов; ее знают все (курсив автора. — И. П.) и, несмотря на необыкновенную сценичность, она требует больших сил от исполнителей» [6]. Видно, как серьезно относится Диллетант к пьесе Островского, в которой ему видится образец драматического произведения. Эта образцовость и всеобщая известность задают ключ восприятия, говоря о том, что требования будут высоки. Развивая свою мысль, критик отмечает: «Конечно, и при неумелом исполнении <...> можно произвести впечатление на массу, вызвать даже слезы у некоторых, но это не удовлетворит знатока искусства, недостаточно для эстетического наслаждения» [6]. Заметен сдвиг в восприятии произведений указанного периода: они все еще производят сильное впечатление на простого зрителя, но ценитель творчества Островского хотел бы увидеть выдающуюся постановку хорошо знакомого ему произведения, потому что простого исполнения уже недостаточно.

Строгость оценки проявляется и у другого анонимного критика, Wedion'a, который ставит пьесы классического периода на ту же высоту, что и Диллетант. В его заметке о «Воспитаннице» примечателен особый оттенок восприятия пьес Островского, которые представляются ему не просто трудным произведением высокой драмы, но и доказательством настоящего мастерства

драматурга. Отмечая неудачу любительской постановки, Wedion указывает: «Отдельные характеры “Воспитанницы” не были воспроизведены любителями настолько, чтобы по их исполнению зритель мог составить себе понятие о действительных типах, выведенных г. Островским» [7]. Вместо чувств, которые способна вызвать драма, критик акцентирует внимание на писательском мастерстве, а именно правдоподобию. Типы Островского для него столь важны, потому что являются отражением русской действительности XIX века, несут в себе как гуманистические ценности (человеколюбие, отзывчивость, чистота побуждений, достоинство и гордость), так и общественные пороки (самодурство, жадность, деспотичность, беспринципность, жестокость). Неслучайно смысловой акцент сделан на слове «зритель»: автор заметки считает, что посетителю театра необходимо задумываться над содержанием произведения. Нельзя не заметить, что от постановки Wedion ждет и своеобразного знакомства с «действительным» Островским. В этом случае у сидящего в зале должно сложиться правильное представление о творчестве писателя, а сформировать такое представление могут только пьесы 1850–1860-х годов.

Критики особенно внимательно следят за верным воспроизведением характеров Островского. Понимание классических ролей уже сложилось к этому времени, и оно диктует актерам строгость игры. Это ярко проявляется, например, в суждении Диллетанта о роли Жадова, которую он называет «самой благодатной», потому что «наполненная общими, так называемыми “жалостными” словами, направленными против взяточников, она долго еще будет занимать видное место в нашем репертуаре» [6]. Оценка роли, идущая предисловием к анализу неудавшейся игры актера Угарова, акцентирует внимание на возможности исполнить ее с успехом в большинстве случаев благодаря силе и яркости характера. Интересно, что критик выделяет в персонаже черты героя-идеолога, скрыто сближая его с Чацким. Жадов напоминал Чацкого уже первым читателям и критикам пьесы, однако отличает нового героя его столкновение с реальной повседневностью, в результате которого он, хоть и сохраняет себя, в финале возвращается в исходную точку: «... жизнь ничему его не научила, и он снова верит, что сила слова переломит силу обстоятельств» [8, с. 74]. Из слов Диллетанта же следует, что современникам драматурга оказываются важны именно обличительные реплики. Тщетность попыток словом изменить обстоятельства не попадает в фокус зрителей, роль остается в репертуаре благодаря «жалостным» словам. В ракурсе резонерства критик и оценивает игру Угарова, делая упор на монологи и, в свете этого, говоря, что «первый, четвертый и пятый акт <...> прошли совершенно бесцветно, благодаря читке исполнителя. Г. Угаров <...> говорил однотонно, торопливо, как бы боясь, что кто-нибудь прервет его» [6]. Герой-идеолог должен быть сыгран хорошо именно в те моменты, когда он говорит один, излагает суть своей идеи, а вместе с ней и суть своей личности. Актер не почувствовал этой особенности своего персонажа и не стал заострять внимание на своей речи. Монологи Жадова в первом, четвертом и пятом действиях являются сильными точками пьесы, обрамляющими произошедшие события. В конце первого действия

герой отрицает порядок действительности и отделяется от общества своего дяди репликой «Да, разговаривайте! Не верю я вам» [9, т. 2, с. 54]. Жадов трижды утверждает свое неверие в неизбежность взяточничества, постулируя ту самую веру в силу слова. О концовке четвертого действия Диллетант пишет: «Знаменитый монолог “Что у меня за характер...” не произвел никакого впечатления. <...> Последний монолог 4-го акта требует от исполнителя большой драматичности в голосе, и при слабых голосовых средствах г. Угарова был произнесен только крикливо» [6]. Примечательно, что далеко не во всех репликах Жадова слышны обличения взяточничества. Указанный монолог целиком посвящен любви героя к Полине и являет собой кульминацию любовной линии пьесы, где чувства обоих персонажей подвергаются испытанию. В восприятии критика подспудное сходство с героем «Горя от ума» упрощает образ Жадова, фокусируя внимание на его мировоззрении, а любовь к Полине в рецензии отходит на второй план. Это подтверждается следующей фразой, где Диллетант упрекает актера за «злоупотребление чувствительностью» и, цитируя Дидро, говорит: «В театр идут не за тем, чтобы смотреть на слезы, а за тем, чтобы слушать речи, вызывающие их» [6]. Критику важна речистость Жадова, в которой проявляется горькое самопознание личности, проводящей этическую ревизию окружающего и самого себя, однако это восприятие может расходиться со зрительским, случайно Диллетант упоминал, что постановка «Доходного места» может вызвать слезы у неискушенных посетителей. Судя по всему, простому зрителю была важнее любовь Жадова к Полине и трагедия жены Вышневецкого, которая как бы отзеркаливает основную любовную коллизию. Таким образом, критик воспринимает персонажа Островского в соответствии с устоявшейся канвой и в своем анализе выделяет идеологию Жадова, которая должна проявляться в известных местах пьесы. Сцены с монологами фокусируют внимание критика на мировоззрении главного героя, что оставляет в стороне любовный конфликт и испытание реальностью.

О точности исполнения ключевых ролей в пьесах Островского говорит и Wedion. В заметке о профессиональной постановке «Бедной невесты» и любительской постановке «В чужом пиру похмелье» он останавливается на образах чиновника Беневоленского и учителя Иванова. Как и Диллетант, критик рассматривает персонажей в связке с ключевыми сценами. Оценивая П. М. Медведева в роли Беневоленского, он пишет, что актер «в сцене первого появления в доме Незабудкиных был очень хорош и не впадал в карикатуру, как это свойственно ему» [10]. Первое появление Беневоленского очень важно, поскольку он предстает зрителю после многих упоминаний из уст других героев. К этому моменту известно, что потенциальный жених Марьи Андреевны «очень велик ростом, — весьма много больше обыкновенного, и рябой... нравственности хорошей и непьющий» [9, т. 1, с. 195–196]. Кроме того, Добротворский добавляет, что тот «очень молодой», «секретарь», что у того «чин небольшой — да место хорошее. Всего у него в доме много, лошади свои» [9, т. 1, с. 195–196]. Все эти черты складываются в тревожную картину, поскольку мать главной героини торопится выдать ее замуж, исходя

из финансовых проблем и будучи на грани бедности. Героиня и зрители понимают, что Беневоленский понравился матери и Добротворскому только из-за его денежного благополучия и хорошей репутации «на словах». Островский нагнетает обстановку на сцене благодаря Меричу, Милашину и Хорькову, каждый из которых мечтает влюбить в себя Марью Андреевну и боится, что она достанется другому. Эти молодые люди открыто высказывают ей свои опасения по поводу чиновника, из-за чего он в момент появления кажется чем-то ужасающим. Опасения подтверждаются, когда Беневоленский предстает во всей своей грубости и неотесанности, сильно напивается, с набитым ртом подпекает «бедной невесте», грубо судит о музыке и литературе. Однако существенно то, что Беневоленский в своем поведении и словах искренен, ведь он утешает героиню: «Ваша маменька об любви рассуждает, как старый человек; <...> А я совсем противоположного мнения об любви; я сам имею сердце нежное, способное к любви» [9, т. 1, с. 227]. В связи с этим критик и говорит об отсутствии карикатурности в изображении: Медведев верно уловил эту черту в своем герое и передал его чувства без искажений. К сожалению, оказывается, что актер не смог выдержать названную линию до конца, и Wedion пишет, что Медведев «в последнем акте, в сцене объяснения с “невестой” <...> говорит неискренно и притом нетрезво» [10]. Эта сцена, как и вся свадьба целиком, служит для полного раскрытия образа Беневоленского. Он признается Марье Андреевне, что из любви к ней готов на все: и водку бросил пить, и табак нюхать [9, т. 1, с. 268]. «Я ваш покорнейший слуга на всю жизнь», — говорит жених [9, т. 1, с. 268]. Зрителю предстает перемена, ради невесты герой старается измениться. Медведев же, по словам критика, в этом месте изображает опьянение и неискренность, что полностью искажает ход действия, создает абсурдную ситуацию: женихи стоят рука об руку, и один из них врет, что трезв и не нюхает табак. Wedion замечает: «Это настолько бросалось зрителю в глаза, что не может быть не поставлено в упрек артисту, который передает иногда так неверно мысль автора» [10]. Тем не менее нельзя сказать, что актер совсем не прав, ведь далее личность Беневоленского раскрывается как раз с эгоистичной стороны. Оставшись один, герой думает только о себе и произносит монолог: «В жизни главное дело — ум и предусмотрительность. Что такое я был, и кто я теперь? Вот она история-то! <...> И капитал есть, и жену красавицу нашел. Черт возьми! <...> Ах ты, Максимка Беневоленский! А думал ли ты об этом счастье, сидя в школе в затрапезном халате?» [9, т. 1, с. 275]. Зрителю открывается в полной мере, что жених Марьи Андреевны немногим лучше ее молодых ухажеров: он тоже переживает лишь за свое благополучие, а отличается только тем, что смог заполучить «жену красавицу». Актер хотел усилить эти черты, в то время как критику оказалась важна чувственная сторона Беневоленского, в котором он видит скорее искренне влюбленного и желающего изменить свою жизнь человека.

Большое внимание к чувственной стороне образов Островского проявилось и в оценке актера-любителя Илькова в роли Иванова, отца главной героини в комедии «В чужом пиру похмелье». Прежде всего Wedion говорит, что Ильков

«не оправдал тех ожиданий, которые на него можно было возлагать» [10]. Актер не справился с исполнением своей роли: «Слишком мало чувства, нежности и любви к дочери сказывалось в этом сухом (курсив автора. — И. П.) учителе, который при том же выглядел не 60, а не более 40 лет» [10]. Критик вновь обращает внимание на эмоциональное наполнение персонажа, который целиком растворен в двух делах: своей работе и своей дочери. О Лизавете Ивановне он говорит: «Лиза моя. . . ведь это сокровище, это совершенство!» [9, т. 2, с. 9]. Иванов оказывается как бы в самом сердце «темного царства», его окружают необразованные купцы и глупая хозяйка, вымогающая деньги у Тита Титыча Брускова за расписку сына. Пожилой учитель старается оградить свою дочь от всеобщего невежества, о котором он несколько раз восклицает в самой первой сцене. Актер не придает должного значения этой черте и не только нарушает ход пьесы, но и известную сцену, кульминационную точку своего героя полностью проваливает: «Знаменитая сцена с распиской в исполнении Илькова потеряла все свое потрясающее значение <...> исполнитель вел всю роль с самого начала не совсем верно» [10]. В указанной сцене Иванов приходит в дом к Брускову, возвращает ему деньги за расписку и просит вернуть ее. Брусков никак не соглашается и только смеется в лицо герою, а Иванову приходится терпеть ради дочери огромное унижение от презираемых им людей. У пожилого учителя не остается иного выхода для спасения семьи, и он падает на колени и кричит: «Отдайте, Христа ради, отдайте! Я ее изорву, при вас же изорву» [9, т. 2, с. 36]. По мысли критика, героем движет именно его нежная любовь к дочери. Это подтверждается фразой героя, когда ему наконец удалось получить и разорвать расписку: «Будьте вы прокляты! Как это вас земля-то терпит! Как эти стены не обвалятся на вас! Дочь моя! Сокровище мое!» [9, т. 2, с. 37]. Учитель проклинает семью купца и завершает свою реплику воззванием к дочери, что акцентирует внимание именно на безграничной любви к ней. Из-за того, что актер Ильков не стал развивать чувственную сторону своей роли, сцена с распиской не выходит достаточно напряженной, хотя ее значение в пьесе столь велико, что даже Брусков меняет свое мнение о жизни, деньгах, сыне и учителе: «Деньги и все это тлен, металл звенящий! Помрем — все останется. <...> Слушай, ты, Андрей, <...> поезжай к учителю, проси, чтоб дочь отдал за тебя. Он человек хороший. <...> Проси, кланяйся в ноги. Он и постарше тебя, да кланялся. <...> Если он не отдаст за тебя, — ты лучше мне и на глаза не показывайся» [9, т. 2, с. 37–38]. Итак, критик видит в персонажах Островского настоящие человеческие переживания и положительные стороны характера, которые задают логику известных мест указанных произведений. Как видно, оба автора «Казанского биржевого листка» следят за соответствием исполняемых ролей замыслу драматурга и видят успех игры в верно поставленных кульминационных эпизодах произведений, где персонажи полностью раскрывают себя и показывают суть своего образа.

Критики уделяют особое внимание соответствию внешнего и внутреннего оформления сценического образа. При разборе этого аспекта театральные рецензенты следят за тем, как актер отнесся к ремаркам Островского, к репликам

своего персонажа и кульминационным местам своей роли, и задаются вопросом: «Смог ли актер соотнести эти детали в один цельный образ, или же персонаж на сцене распался на отдельные черты?» В заметке о любительской постановке «На бойком месте» Диллетант подробно останавливается на образе Бессудного и объясняет это измененным списком ролей на театральной афише: «У Островского и Бессудный со своими домочадцами поставлен после Миловидова, а у любителей наоборот. Любители, вероятно, желали на этих исполнителей обратить большее внимание публики» [11]. Действительно, в ремарках помещик Миловидов идет впереди содержателя постоянного двора Бессудного. Это может быть связано как с явной антитезой двух персонажей, которая выражается в любовной связи Миловидова с Евгенией, женой Бессудного; так и с ироническим, почти пародийным изображением Миловидова. Дворянин идет самым первым в списке действующих лиц, потому что представлен как бы во взгляде остальных персонажей. Само описание внешности говорит об этом: «Помещик средней руки, лет 30, из отставных кавалеристов, с большими усами, в красной шелковой рубашке, в широких шароварах с лампасами, в цыганском казакине, подпоясан черкесским ремнем с серебряным набором» [9, т. 2, с. 544]. Герой будто сошел с подмостков народного театра. Достаточно сравнить это описание с Бессудным, который «крепкий старик лет под 60, лицо строгое, густые, нависшие брови» [9, т. 2, с. 544]. Эта купированная ремарка о внешности владельца постоянного двора может говорить о ее привычном и обытовлённом характере для Евгении и Аннушки, чьими глазами нам видятся и Бессудный, и Миловидов. По мысли же газетного критика, такое расположение указывает на значимость героя в пьесе, а изменение порядка в афише свидетельствует о содержательном сдвиге постановки. В такой логике он и проводит дальнейший анализ образов: Миловидову уделено мало внимания, а Бессудный разобран тщательно. Критик указывает на недостатки работы с образом Бессудного у актера-любителя Фелонova: «Гримировка напоминала нам скорее какого-то калашника, чем содержателя постоянного двора “со строгим лицом, густыми нависшими бровями”» [11]. По этому замечанию видно, что сценический образ актера сразу же начал распадаться на отдельные элементы из-за противоречия между подобранным гримом и ремаркой, указывающей на содержание характера. «Большая окладистая борода, открытое добродушное лицо, толстое откормленное брюхо — совсем не подходили к тому угрюмому 60-ти летнему старику с его резкими суровыми речами, каким очертил его Островский», — замечает далее Диллетант [11]. Вместо суровости характера, ясно гармонирующей с грубой внешностью, зрителю предстает фрагментарный образ, где одна деталь противоречит другой. «Удрученный постоянными заботами о грабеже и разбоях, рискующий часто своею шкурою, может ли Бессудный когда-нибудь растолстеть?» — задается вопросом критик [11]. В этом замечании прослеживается сближение Бессудного с типом разбойника на большой дороге, критик явно видит в герое черты «атамана», главаря бандитской шайки, который не просто участвует в разбоях, но «удручен постоянными заботами»

о них, планирует свои нападения и руководит сообщниками, в число которых входят его жена, работник Жук и ямщик Раззорённый. Любопытно, что актер, по словам критика, изображал этого персонажа не раз, тем не менее он «не сумел придать речам Бессудного надлежащего тона, составляющего одно из главных и существенных условий при изображении типа: у него не было выдержки, цельности; то он говорил слишком добродушно для Бессудного, то пускал октаву <...>, то, наконец, в моменты гнева разражался криком, который можно только услышать на улице при сильной драке» [11]. В понимании Диллетанта проработка речи и дикции актера стоит на одном уровне с подготовкой грима, то есть относится к внешней стороне образа и прямо влияет на восприятие героя. Критик во всех оценках игры Фелонова противопоставляет цельность героя Островского фрагментарности исполнения актера. Если у Островского Бессудный, как пишет Диллетант, «мрачный, суровый, неразговорчивый», то у актера он выходит скорее непостоянным: то добродушным, то писклявым, то крикливым. Такая ломаная линия характера совершенно несвойственна типу разбойника, который критик прозорливо усматривает в Бессудном.

В своем разборе любительской «Воспитанницы» Wedion останавливается на образе Нади в исполнении актрисы Прозоровой. Говоря о неудачной игре, критик уточняет, что Прозорова в главной роли «могла быть очень недурна, если бы смотрела на Надю более проще, чем ей вздумалось» [12]. Простота и непосредственность героини отмечались еще Добролюбовым, суждения которого часто повторяются и воспроизводятся на страницах провинциальной критики, особенно у Wedion'a. В статьях о «темном царстве» говорилось: «Надя, воспитанница Уланбековой, — добренькая и умненькая девушка, имеющая очень скромные и вполне честные стремления. Она мечтает о семейном счастье с любимым человеком, заботится о том, чтоб себя “облагородить”, так, чтобы никому не стыдно было взять ее замуж; думает о том, какой она хороший порядок будет вести в доме, вышедши замуж» [13, т. 2, с. 421]. Кроме того, даже в ремарке Островского Надя характеризуется особым образом: «17 лет, любимая воспитанница Уланбековой, одета как барышня» [9, т. 2, с. 169]. На первом месте стоит возраст, свидетельствующий о готовности девушки к выдаче замуж. Далее следует «любимая воспитанница», указывающая на подчиненное положение в доме. Еще не известно, что героиня сирота, но это предполагается. Надя «одета, как барышня», что не только подтверждает ее особый статус в глазах помещицы, но и подчеркивает противоречие, несоответствие между ее происхождением и текущим положением. Она только «как барышня», то есть примеряет на себя костюм другого человека, живет чужой жизнью в этом доме. Wedion же пишет, что у Прозоровой «Надя вышла, с одной стороны, какой-то бонтонной барышней дворянского круга, а с другой — этот младенческий по временам тон, это наивное отношение к остальным действующим лицам лишали зрителя всякой возможности понять, как могла такая Надя обнаружить такую силу воли, чтобы отдаться ни с того ни с сего, в виде глухого протеста своеволию Уланбековой, первому попавшемуся мальчику

Леониду, которого она вовсе не любила» [12]. Вновь критик отмечает несоответствие между внешним и внутренним наполнением образа на сцене. Актриса сосредоточила внимание на воспитании Нади, утрировала ее знание манер и хорошего тона, совершенно упустив из виду характер героини, которому никак не подходила выбранная интерпретация. Суть подвешенного положения пропала: Надя больше не «как барышня», но «барышня дворянского круга». Возраст и интеллектуальная чуткость героини также разошлись, у нее теперь «младенческий тон» и «наивное отношение» к людям. Цельная личность в противоречивых обстоятельствах распалась на противоположные друг другу элементы, что провалило и кульминационную точку роли Прозоровой — встречу с Леонидом в саду. Примечательно, что критик указывает на «глухой протест своеволию Уланбековой». Точно схваченная суть поступка героини сближает ее с Катериной в «Грозе». Исследователь творчества Островского А. Л. Штейн приходит к выводу, что главный мотив «Воспитанницы» подводит драматурга к замыслу «великой трагедии» [14, с. 206]. Эту связь видит и казанский критик, который к 1878 году мог ясно ее осознать. Немалую роль в этом выводе играют и статьи Добролюбова об Островском, первой из которых стала «Воспитанница, комедия А. Н. Островского» (1859).

Автор заметки уделяет внимание и образу Уланбековой в исполнении актрисы Чаевой. Критик считает, что не стоит описывать внутреннее наполнение персонажа, потому что внешний облик уже был нарушен, и «самая внешность любительницы, самая гримировка далеко не соответствовала ремаркам» [12]. Уланбекова представляет собой воплощение самодурства в образе богатой барыни, А. И. Журавлева указывает: «Помещица Уланбекова оказывается несколько не лучше, не гуманнее, не просвещеннее, чем какой-нибудь темный самодур Тит Титыч Брусков. Ее самодурство даже еще более омерзительно, так как совершенно лишено того простодушия и непосредственности, которые Островский подмечает в Тит Титыче <...>. От Уланбековой веет жестокостью и ханжеством» [8, с. 127]. Разговор о гуманности и просвещенности Уланбековой заходит в связи с тем, что она берет к себе на воспитание крестьянских дочерей, чтобы вырастить в помещицьем духе и выдать замуж в совершеннолетие. Оказывается, что помещица забирает детей по своей прихоти, не считаясь ни с кем, и точно так же выдает несчастных девушек замуж, о чем говорит старый дворецкий Потапыч во втором явлении первой сцены [9, т. 2, с. 172–173]. Уланбекова выступает деспотичной и властной женщиной, которой никто не смеет перечить. В ремарках Островского значится, что она «старуха лет под 60, высокого роста, худая, с большим носом, черными густыми бровями, тип лица восточный, небольшие усы. Набелена, нарумянена, одета богато, в черном. Помещица 2000 душ» [9, т. 2, с. 169]. Любопытно описание внешности барыни, упор на ее восточность вкупе с большим помещьем и безграничной властью в округе (ср. разговор со столоначальником во втором явлении второй сцены) уподобляют ее восточной царице. Атмосферу дома Уланбековой можно сравнить с гаремом «Бахчисарайского фонтана». Одним из первых еще Добролюбов отметил, что сфера действия помещицы выходит

за рамки ее дома и распространяется на всех вокруг. Такая «личность самодура ставится здесь центром всего нравственного мира; от нее все исходит, и к ней все должно возвращаться. Нет никаких прав, кроме личности самодура, никаких нравственных правил, кроме угождения его воле. . . Таким образом, вопрос о законности ставится здесь с бесстыдной прямою: закон есть не что иное, как воля самодура, и все должны ей подчиняться, а он не должен стесняться ничем. . .» [13, т. 2, с. 423]. По мнению Wedion'a, без соблюдения указанных ремарок не выйдет передать всю суть личности Уланбековой. На это он и указывает, говоря, что актриса Чаева изобразила «женщину лет сорока, без всяких особенностей гримировки, указанных автором; она соблюла лишь “нарумянение” <...>, лицо ее было все сплошь красное. О восточном типе; о возрасте в 60 лет — не было и помину!» [12]. Такое заметное различие с хорошо известным описанием героини заставило критика всю игру Чаевой воспринимать через это несоответствие, в связи с чем он больше никак не комментирует исполнение актрисы.

Постановка «Воспитанницы» и образ Уланбековой породили полемику, обнажающую специфику взглядов каждого критика. Диллетант в своей заметке дает актрисе бóльшую свободу и выделяет в ее игре иные черты. Для критика существенно, что Чаева смогла передать тип, «как он представляется из самого сюжета пьесы» [15]. Критик обращается к сути поступков Уланбековой, к ее раздраженному самодурству и своевластию, которое подкрепляется материальным богатством и духовной нищетой. Содержание персонажа и дает возможность говорить о типе и типизации характеров: «Разве все Уланбековы должны быть непременно “высокого роста, худыми, с большим носом, черными густыми бровями и восточным типом лица”? Не соблюсти ремарку — дело не суть большой важности» [15]. Диллетант указывает, что усиленные черты героини есть воплощение пороков современного общества. Деспотичной может быть не только барыня с восточным лицом, но и богатая сорокалетняя женщина. Взгляд Диллетанта схематизирует образ Уланбековой, отчего внешность как черта личности оказывается не столь важной. Вывод критика подкрепляет игра Чаевой, в которой он отмечает «предварительную подготовку и большую способность к сценической деятельности в принятом направлении» [15]. В отличие от Фелонова-Бессудного, актрисе удалось соотнести собственные внешние черты с характером исполняемой роли и представить цельный сценический образ. Сопоставление заметок позволяет установить, что Wedion'у важна индивидуальность персонажа, проявляющаяся через особенности внешности, а Диллетанту — типическое в героях Островского, поступок как обобщающий элемент.

Wedion везде ищет черты личности героя, и там, где у Островского нет подробных ремарок, поиск ведется через реплики. Ярким примером является Любим Торцов в комедии «Бедность не порок». Известнейший герой Островского в списке действующих лиц указан просто как брат Гордея Карпыча, «промотавшийся» [9, т. 1, с. 328]. Wedion же говорит, что роль Любима Торцова «требуе́т от исполнителя слишком много чисто аксессуарной работы.

Не говоря уже о гриме, который в этой роли стоит на первом плане, — внешние детали вроде пьяного жеста, желудочно-катарального кашля, хриплого голоса *et cetera, et cetera*» [16]. Конечно, образ этого героя строится на контрасте материальной бедности и духовного богатства, поэтому критик и выделяет внешнее оформление роли. Любим Торцов в молодости промотал состояние своего отца, много пьянствовал, был обманут Коршуновым, а затем опустился на самое дно — стал попрошайничать на улице. Сам герой так характеризует себя в разных сценах пьесы: «...на улице, в этом бурнусе, немного натанцуешь!»; «Как жил? Не дай бог лихому татарину. Жил в просторной квартире, между небом и землей, ни с боков, ни сверху нет ничего. Людей стыдно, от свету хоронишься, а выйти на божий свет надобно: есть нечего»; «Стал по городу скоморохом ходить, по копейке собирать, шута из себя разыгрывать, прибаутки рассказывать, артикулы разные выкидывать»; «Простудился я в городе — зима-то стояла холодная, а я вот в этом пальтишке щеголял, в кулаки подувал, с ноги на ногу перепрыгивал»; «Обижают Любима Торцова, гонят вон. А чем я не гость? За что меня гонят? Я не чисто одет, так у меня на совести чисто»; «О, люди, люди! Любим Торцов пьяница, а лучше вас!» [9, т. 1, с. 342–343, 344, 374]. Из приведенных цитат следует, что Любим Торцов одевается бедно, ходит в тонкой одежде по крещенским морозам, часто болеет и пьет. Так, по тексту пьесы, анонимный критик и приходит к заключению о внешнем облике героя. Стоит еще отметить, что постановка «Бедность не порок» проходила на сцене Летнего театра, где роль промотавшегося брата исполнял знаменитый актер П. М. Свободин, игравший в 1870–1880-х годах в провинции. Критик Wedion восторгается игрой Свободина, описывая актера исключительно с положительной стороны. В рассматриваемой заметке, например, Свободин — это «нечто феноменальное в смысле и таланта, и сценического умения» [16]. Можно предположить, что указанные критиком специфичные детали образа Любима Торцова вроде «желудочно-катарального кашля» и «хриплого голоса» (которые нигде не указываются Островским) проявились именно в интерпретации Свободина, а затем уже автор заметки счел их обязательными. Это косвенно подтверждается и уточнением Wedion'a: «Точное соблюдение всех этих деталей, замеченное мною при изображении Любима г. Свободиним, свидетельствует не столько о таланте артиста, сколько о его высоком сценическом уме и житейской наблюдательности» [16]. В целом сценическое исполнение Любима Торцова в данной постановке укладывается в театральную традицию, начатую еще П. М. Садовским на премьере комедии в Малом театре 25 января 1854 года. Внимание к тщательной отделке внешней стороны образа было проявлено уже тогда, о чем свидетельствует, например, Д. А. Коропчевский: «Я, как теперь, вижу оборванного, небритого, съжившегося от холода человека <...>. Он входит в комнату, приподняв плечи и плотно прижав руки, засунутые в карманы, как жестоко иззябший человек; и в этой жалкой позе он умеет придать себе достоинство, вызвать одновременно и искренний смех, и глубокое участие, и живой интерес <...>. Что-то истинно трагическое, величавое было в этом

нищем...» [цит. по: 9, т. 1, с. 554]. Такое внимание к деталям образа при общей краткости ремарок и подробном описании героем самого себя — показательный эпизод драматургии Островского.

Интерпретируя сущностное наполнение образа Любима Торцова, Wedion отмечает, что из-под «неказистой, пьяной внешней оболочки сердечного купеческого брата» вырывается наружу «чувство беспредельной доброты и высоконравственной любви к ближнему, к его горю и страданию» [16]. В этом герое анонимному критику видится подлинный человек, которого внешне исказили трудные жизненные обстоятельства, но внутренне, напротив, укрепили его, заставили полюбить несчастных людей, научиться им сочувствовать. Открытие сути Любима Торцова произошло еще во время первых постановок «Бедность не порок», однако главная заслуга в выражении всей сущности героя Островского принадлежит Добролюбову, объединившему разрозненные суждения поклонников и противников драматурга и представившему наиболее цельную и последовательную интерпретацию. Указанное выше суждение Wedion'a ясно показывает, насколько силен еще в 1879 году дух добролюбовского толкования, выраженного в статьях о «темном царстве», где говорится: «Есть в комедиях Островского и еще лицо, отличающееся большою нравственной силой. Это — Любим Торцов. Он грязен, пьян, тяжел; он надорван жизнью и очень запустил сам себя. Но та же самая жизнь, лишив его готовых средств к существованию, унизив и заставив терпеть нужду, сделала ему то благодеяние, что надломил в нем основу самодурства. <...> Да как пришлось ему паясничать на морозе за пятак, да просить милостыню, да у брата из милости жить, так тут пробудилось в нем и человеческое чувство, и сознание правды, и любовь к бедным братьям, и даже уважение к труду» [13, т. 2, с. 445–446]. Можно проследить, что со временем восприятие Любима Торцова сдвинулось более в сторону его нравственной чистоты. В оценке казанского критика уже не говорится о решающей роли бедности и столкновения с самодурством в преображении персонажа: человечность теперь как бы внутренне присуща ему. Однако до сих пор просвечивает добролюбовское «и человеческое чувство, и сознание правды, и любовь к бедным братьям» в ведионовском «чувство беспредельной доброты и высоконравственной любви к ближнему».

Подводя итог тому, как критики «Казанского биржевого листка» анализируют цельность сценического образа, стоит сказать, что для обоих соответствие внешнего и внутреннего наполнения персонажей играет решающую роль. К внешней отделке относятся грим, одежда, жесты, мимика и речь актера. Критики обращают внимание на фрагментарность образа, к которой приводит невнимательная работа с этими деталями изображаемых героев. Если в образе Островским не заложен контраст (как, например, у Бессудного), то добавление такого контраста приводит к разрушению сценического эффекта. Если же контраст присутствует (как у Любима Торцова), то необходимо обратить на него внимание и обязательно проработать, чтобы сильные стороны персонажа не ступали.

Итак, пьесы Островского 1850–1865 годов в оценке казанских критиков приобретают черты устоявшихся, традиционных произведений. Разбирая каждую постановку, авторы «Казанского биржевого листка» движутся от авторитета драматурга к точности искомой игры актеров. Театральным рецензентам важно, чтобы на сцене были четко воспроизведены характеры и типы, удачно исполнены известные места, правильно соотнесены внешняя и внутренняя стороны сценического образа. В текстах критиков просвечивает еще живая память об образцовых постановках драм Островского, как правило, связанных с премьерами в столичных театрах. Велико влияние Добролюбова, и можно с уверенностью заявить, что как минимум одна линия критики в своей оценке классических пьес так и осталась верна прозорливым выводам о «темном царстве». Тем не менее пространство для интерпретации драматургии Островского остается, и она становится возможной благодаря стремлению актеров и критиков подчеркнуть определенные стороны персонажа.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Зубков К. Ю. А. Н. Островский в репертуаре провинциальных театров: 1849–1865 гг. // Ученые записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2014. Т. 156. №2. С. 77–84.
2. Бик-Булатов А. Ш. Отделения газеты «Казанский биржевой листок» (1869–1892) в городах Поволжья // Вестник Московского университета. Серия 10: Журналистика. 2022. №3. С. 152–169.
3. Хамитбаева Н. С. Театральная жизнь Казани второй половины XIX века на страницах газеты «Казанские губернские ведомости» // Из истории и культуры народов Среднего Поволжья. 2011. №1. С. 173–191.
4. Петровская И. Ф. Островский в откликах провинциальной печати его времени (1853–1886) // Литературное наследство. 1974. Т. 88. №1. С. 538–567.
5. Кардынова М. М. Театр и общество во второй половине XIX века: особенности взаимодействия (по материалам Казанской и Нижегородской губерний) // Актуальные проблемы социальной коммуникации: материалы четвертой Всероссийской научно-практической конференции, Нижний Новгород, 24 мая 2013 года. Нижний Новгород: Нижегородский государственный технический университет им. Р.Е. Алексеева, 2013. С. 111–114.
6. Казанский биржевой листок. 1878. №80.
7. Казанский биржевой листок. 1878. №84.
8. Журавлева А. И. А. Н. Островский — комедиограф. М.: Изд-во Московского университета, 1981. — 216 с.
9. Островский А. Н. Полное собрание сочинений: в 12 т. М.: Искусство, 1973–1980.
10. Казанский биржевой листок. 1879. №88.
11. Казанский биржевой листок. 1878. №93.
12. Казанский биржевой листок. 1878. №84.
13. Добролюбов Н. А. Собрание сочинений: в 3 т. М.: Художественная литература, 1987.
14. Штейн А. Л. Мастер русской драмы. М.: Советский писатель, 1973. — 432 с.
15. Казанский биржевой листок. 1878. №85.
16. Казанский биржевой листок. 1879. №38.

1. Zubkov K. Ju. A. N. *Ostrovskij v repertuare provincial'nyh teatrov: 1849–1865 gg.* [A. N. Ostrovsky in the Repertoire of Provincial Theatres: 1849–1865]. *Uchenye zapiski Kazanskogo universiteta. Serija: Gumanitarnye nauki.* 2014, vol. 156, no. 2, pp. 77–84.
2. Bik-Bulatov A. Sh. *Otdelenija gazety "Kazanskiy Birzhevoy listok" (1869–1892) v gorodah Povolozh'ja* [Departments of the Kazan Stock Exchange Newspaper (1869–1892) in the Towns of Povolozh'ye Region]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Serija 10: Zhurnalistika.* 2022, no. 3, pp. 152–169.
3. Khamitbaeva N. S. *Teatral'naja zhizn' Kazani vtoroj poloviny XIX veka na stranicah gazety "Kazanskije gubernskie vedomosti"* [Theatre life of Kazan in the Second Half of the 19th Century on the Pages of the Kazan Governorate Newspaper]. *Iz istorii i kul'tury narodov Srednego Povolzh'ja.* 2011, no. 1, pp. 173–191.
4. Petrovskaja I. F. *Ostrovskij v otklikah provincial'noj pechati ego vremeni (1853–1886)* [Ostrovsky in the Reviews of the Provincial Press of his Time (1853–1886)]. *Literaturnoe nasledstvo.* 1974, Vol. 88, no. 1, pp. 538–567.
5. Kardynova M. M. *Teatr i obshchestvo vo vtoroj polovine XIX veka: osobennosti vzaimodejstvija (po materialam Kazanskoj i Nizhegorodskoj gubernij)* [Theatre and Society in the Second Half of the 19th Century: Peculiarities of Interaction (On the Materials of Kazan and Nizhny Novgorod Governorates)]. In: *Aktual'nye problemy social'noj kommunikacii: materialy chetyvortoj Vserossijskoj nauchno-prakticheskoj konferencii, Nizhnij Novgorod, 24 maja 2013 goda* [Contemporary Problems of Social Communication: Materials of the Fourth All-Russian Scientific and Practical Conference, Nizhny Novgorod, May 24, 2013]. Nizhny Novgorod: Nizhny Novgorod State Technical University n. a. R. E. Alekseev, 2013, pp. 111–114.
6. *Kazanskiy Birzhevoy Listok.* 1878, no. 80.
7. *Kazanskiy Birzhevoy Listok.* 1878, no. 84.
8. Zhuravleva A. I. *A. N. Ostrovskij — komediograf* [A. N. Ostrovsky — The Comediographer]. Moscow: Moscow State University Press, 1981. 216 p.
9. Ostrovsky A. N. *Polnoe sobranie sochinenij: v 12 t.* [Complete Works. In 12 Volumes]. Moscow: Iskusstvo, 1973–1980.
10. *Kazanskiy Birzhevoy Listok.* 1879, no. 88.
11. *Kazanskiy Birzhevoy Listok.* 1878, no. 93.
12. *Kazanskiy Birzhevoy Listok.* 1878, no. 84.
13. Dobroljubov N. A. *Sobranie sochinenij: v 3 t.* [Collected Works. In 3 Volumes]. Moscow: Khudozhestvennaya Literatura, 1987.
14. Shtejn A. L. *Master russkoj dramy* [Master of Russian Drama]. Moscow: Sovetsky Pisatel, 1973. 432 p.
15. *Kazanskiy Birzhevoy Listok.* 1878, no. 85.
16. *Kazanskiy Birzhevoy Listok.* 1879, no. 38.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Панамарёв Иван Валерьевич — магистрант кафедры русской и зарубежной литературы Национального исследовательского Томского государственного университета, Томск, Россия.

E-mail: iwanpanamarev@yandex.ru

ORCID: 0009-0008-1225-6835

Научный руководитель: Волков Иван Олегович — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Национального исследовательского Томского государственного университета.

ABOUT THE AUTHOR

Ivan V. Panamarev — Master Student of the Department of Russian and Foreign Literature, National Research Tomsk State University, Tomsk, Russia.

E-mail: iwanpanamarev@yandex.ru

ORCID: 0009-0008-1225-6835

Scientific supervisor: Ivan O. Volkov, Cand. Sc. in Philology, Associate Professor of the Department of Russian and Foreign Literature of National Research Tomsk State University.

Статья поступила в редакцию: 27.11.2023

Отредактирована: 06.02.2024

Принята к публикации: 13.02.2024

Received: 27.11.2023

Revised: 06.02.2024

Accepted: 13.02.2024

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Панамарёв И. В. Пьесы А. Н. Островского 1850–1865 годов в казанской театральной критике последней трети XIX века // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2024. № 1. С. 42–58.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-42-58

EDN EREILY

FOR CITATION

Panamarev I. V. Alexander Ostrovsky's Plays of 1850–1865 in Kazan Theatre Criticism in the Last Third of the 19th Century. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2024, no. 1, pp. 42–58.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-42-58

EDN EREILY

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-59-69
EDN FCJPWB
УДК 821.161.1-2+792.2(497)

В. И. Косик
Институт славяноведения Российской академии наук,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-9947-6126

Александр Островский на балканских подмостках

АННОТАЦИЯ

В статье освещается постановочная история драматургии Островского на балканских сценах в XX столетии в исполнении русских артистов: от первых русских трупп, игравших в дореволюционной России, до пьес, ставившихся во второй половине века. Последовательно подается информация о присутствии пьес Островского в Болгарии, роли и значении Николая Осиповича Массалитинова, режиссера и актера, в мире драм Островского. Очерчена линия болгарской критики пьес Островского, в которых — по ее весьма пристрастному мнению — недостает социальности.

Пьесы Островского требовались самим русским изгнанникам, для которых театр стал не только развлечением, уходом в былое, но и своеобразным возбудителем мыслей и чувств. Русский театр воспринимался, надо полагать, при всех его «недостатках», как своеобразное волшебное окно, позволявшее вновь очутиться на Родине. Одновременно в тексте присутствуют сюжеты о Массалитинове, трудностях в отношениях с властями новой Болгарии и СССР.

Освещение отношения к пьесам Островского и в Королевстве сербов, хорватов и словенцев, прежде всего в Сербии, на различных подмостках — от главного театра страны в Белграде до русских сцен в различных городах и центрах королевства, — позволяет понять роль наследия русского драматурга в жизни эмигрантской среды, а также в свете формирования целостного отношения к русской литературе в этих странах вообще. Очерчена игра русских артистов (А. Храповицкая, В. Греч, П. Павлов) и работа режиссеров (Ю. Ракитин, А. Черепов, И. Чернявский) и оценена роль деятелей искусства, много сделавших для постановки русских пьес. Критические отклики на постановки Островского В. Греч и П. Павлова отразили общую атмосферу постановок, но в целом носили тенденциозный характер.

Феномен распространенности пьес Островского продемонстрирован также на примере постановок в Словении.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

А. Н. Островский, театр на Балканах, Массалитинов, Ракитин.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-59-69

EDN FCJPWB

УДК 821.161.1-2+792.2(497)

Viktor I. Kosik

Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences,

Moscow, Russia

ORCID: 0000-0002-9947-6126

Alexander Ostrovsky on the Balkan Stage

ABSTRACT

The text highlights Ostrovsky's dramaturgy on the Balkan stages in the twentieth century performed by Russian actors: from the first Russian troupes that played in pre-revolutionary Russia to the plays staged in the second half of the century. Information is consistently provided about Ostrovsky's plays in Bulgaria, the role and significance of Nikolay Osipovich Massalitinov, director and actor in the world of Ostrovsky's dramas. The line of Bulgarian criticism of Ostrovsky's plays is outlined. Its biased opinion is concentrated on the lack of sociality.

It is emphasized that for the Russian audience Ostrovsky's plays were required by the exiles themselves. Theatre for them became not only an entertainment, a departure into the past, but also a kind of exciter of thoughts and feelings. The Russian theatre was perceived with all its "shortcomings" as a kind of magical window that allowed anyone to find himself back to the Homeland. At the same time, the text contains notes about Massalitinov, difficulties in relationships with the authorities of the new Bulgaria and the USSR.

The article deals with the relation to Ostrovsky's play in the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes, primarily in Serbia, on various stages — from the main theatre of the country in Belgrade to the Russian stages in various cities and centers of the Kingdom. It helps to understand the importance of the Russian playwright's texts in the emigrant environment, as well as their influence on the process of forming a special attitude towards Russian literature in these countries. The characteristics is given to the Russian actors (A. Khrapovitskaya, V. Grech, P. Pavlov) and the work of directors (Yu. Rakitin, A. Cherepov, I. Chernyavsky). There is also marked the importance of those art representatives who made a lot for staging Ostrovsky's plays along with the tendentious criticism of V. Grech and P. Pavlov performances. The phenomenon of the prevalence of Ostrovsky's plays is shown basing on their stage productions in Slovenia.

KEYWORDS

A. N. Ostrovsky, Balkan theatre, Massalitinov, Rakitin.

Вначале немного истории русской пьесы на болгарской сцене. Одно из самых ранних упоминаний, встречавшихся мне на страницах документов, связано с гастролями русских актеров на Балканах. Одни из них были связаны с именем Григория Григорьевича Ге: в 1909 году в Софии, потом в Пловдиве он, в частности, представил классических «Без вины виноватых» [1].

О болгарской театральной публике Ге оставил любопытные строки: «Ее любимый русский автор — Чехов, а иностранный — Ибсен, Метерлинк... И Островского, и Гоголя, и Грибоедова — она давно уже изучила, и теперь они для Болгарии не представляют никакого интереса. Самый слабый сбор у меня был на “Без вины виноватые”» [1 (2), с. 185]. Тем не менее Ге заключал: «Самыми отрадными останутся воспоминания о публике, горячей, отзывчивой, я бы сказал — культурно отзывчивой и о болгарских артистах. Они так искренно болели душой за наши неудачи, с таким деликатным вниманием хотели заглаживать дурные впечатления, чем только и как только могли... Теплые чувства оставила в нашей душе и болгарская пресса — радушная, гостеприимная...» [1 (2), с. 187]. И последовавшие геополитические изменения не повлияли на общую обстановку русско-болгарского сотрудничества в сфере культуры.

Можно задаться вопросом: почему же пьесы Островского «не представляют никакого интереса»? Ответ здесь может быть один. Многие театралы видели картины купеческого быта, которые оставляли равнодушными их сердца. Это уже потом была раскручена так называемая социальность.

А пока назову здесь одно самое известное имя, это — Николай Осипович Массалитинов. В 1925 году он стал главным режиссером Софийского Народного театра.

За двадцать лет, с 1926 по 1946 год, Массалитинов представил на болгарской сцене не только западную классику, болгарских драматургов, но и Островского, Грибоедова, Чехова, Горького [2, с. 210, 211].

Болгарские коллеги и друзья Массалитинова неоднократно предлагали ему появиться на сцене, например, в «Дяде Ване», роль которого он блестяще играл еще на русской сцене. И вообще, не «тоскует» ли он по сцене? Ответ был скор и остроумен: «Чувствую себя как человек, который любит поесть, но принужден блюсти вегетарианский режим» [3, с. 198]. Но все же тоска по сцене пересилила «вегетарианство». В 1930-х годах мастер стал играть и на болгарском языке — например, в 1934 году в спектакле «Правдата е хубава, но щатието — по хубаво» («Правда — хорошо, а счастье лучше») [3, с. 199].

И немного о «счастье».

Не все было гладко в отношениях Массалитинова с новой властью после 1944 года. Некоторые смотрели косо: эмигрант. Так, после ухода с поста главного режиссера у него отобрали роскошный кабинет в театре, в котором «воцарился» новый главреж. Массалитинову же предоставили каморку около туалета. Но все же ошибка ли, глупость ли, «революционная мера» была исправлена коммунистом В. Червенковым, занимавшим пост председателя Комитета по культуре Болгарии. Во время одного из своих «регулярных обходов» театров он посетил и главный театр страны. Его провели по площадке, показали кабинеты

директора, главного режиссера. После этого парадного обхода Червенков поинтересовался, где же кабинет Николая Осиповича Массалитинова. Пришлось показать ту конуру, куда втиснули «славу болгарского театра». Был большой разнос. В итоге Массалитинову вернули, как мне в беседе сообщала его дочь Таня, тоже знаменитая артистка, привычный кабинет. В 1948 году ему было присвоено звание народного артиста Болгарии. Да, он хотел и пытался вернуться на родину. В одном из своих обращений Николай Осипович писал, что он здоров, полон сил и энергии и может быть полезен русскому театру как актер, режиссер и педагог, но все было тщетно... Хотя он получил советское гражданство, но отнюдь не разрешение на возвращение в родную Россию. Да и заводить разговор на эту тему Массалитинов перестал после посещения СССР в 1951 году в составе делегации и встречи со своим старым товарищем по сцене Владимиром Поповым. Известно, что после приема во МХАТе болгарской делегации в 1951 году партторг кричал на Попова: «Сволочь! Как ты смеешь обниматься с невозвращенцем и предателем Родины!» [2, с. 201]. После чего Массалитинов, именем которого назван театр в Пловдиве, зарекся приезжать в СССР.

Ставила Островского и близко знакомая с Массалитиновым основательница театра русской драмы в Софии (1922) Екатерина Николаевна Базилевич. В частности, в ее театре можно было увидеть пьесу «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского [4, с. 254, 255].

Екатерина Николаевна была и режиссером, и исполнительницей множества главных ролей. Этот театр можно назвать семейным уже потому, что в нем играли муж, сын и дочь основательницы. К участию привлекались и актеры-любители, и профессионалы. Ставили они спектакли один или два раза в месяц в зале общества «Славянская беседа» [5, с. 520–521].

Из провинциальных русских театров, рассеянных по городам Болгарии, можно назвать основанный на о. Лемносе Донской театр, нашедший в начале 1920-х годов пристанище в Ямболе. В его репертуаре были русские «классики», в том числе «обязательный» Островский с его пьесой «На бойком месте» [6, с. 248].

Если русским зрителем русский театр воспринимался, надо полагать, при всех его «недостатках», как своеобразное волшебное окно, позволявшее вновь очутиться на Родине, то болгарскими строгими ценителями, такими как Гео Милев и Владимир Василев, русская пьеса воспринималась весьма критично. Так, В. Василев довольно жестко отзывался о русском репертуаре столичного Народного театра, говоря, что ему недостает «социальности» и он даже способствует отчуждению индивида от проблем действительности [7, с. 182]. Упрек весьма спорен. «Баню» или «Клопа» Владимира Маяковского, действительно, не ставили, хотя там социальности было хоть отбавляй. Но, может быть, столичный зритель просто «не дорос до революционной социальности», и ему нравились Чехов и Островский. Хотя потом, как я уже писал, и в пьесах Александра Николаевича углядели социальность. Время требовало социальности.

Но сам русский люд, в том числе артистический мир, мог чувствовать себя здесь, на Балканах, родным, славянином — и по старинке тем же «старшим братом» в области театрального искусства, драматургии. И самое главное — театр

требовался самим изгнанникам, для которых он стал не только развлечением, уходом в былое, но и своеобразным возбудителем мыслей и чувств.

Русские мастера сцены творили в Загребе, Любляне, Скопле (совр. Скопье), в театриках многих провинциальных городков, на концертных площадках, на сценах любительских студий.

В столице королевства на подмостках Народного театра игрались сербами пьесы русских и советских авторов — от Гоголя до Катаева. Ставился там и классический «Лес», при участии русских мастеров сцены [8, с. 177–178]. В нем играла прекрасная драматическая актриса Анна Михайловна Храповицкая. О ней сохранилось немного, но и то, что известно, звучит лестно. Так, в обширной рецензии на этот спектакль, сыгранный труппой Русского художественно-драматического общества зимой 1927 года, были такие строки: «... г-жа Храповицкая на редкость умная и вдумчивая артистка с несомненным сценическим дарованием. Главнейший ее недостаток в роли Гурмыжской — ее молодость, если ее украсит гримом, она проглянет в походке, быстроте движений, заявит о себе в голосе, промелькнет в живости глаз. Боязнь своей молодости заставила г-жу Храповицкую перестарить Гурмыжскую, передрачить, вовлечь ее в рамолимент, от которого она еще далека. Тип же Гурмыжской был понят и выявлен артисткой совершенно правильно и образно»¹.

Из режиссеров нужно назвать имя «всеизвестного» Ракитина Юрия Львовича. Он режиссер, актер, педагог.

Свыше четверти века (до 1946 года) продолжалась режиссерская и педагогическая работа Юрия Львовича Ракитина в сербском театре. Он представил публике свое видение русской классики и, разумеется, пьес Островского. Как подчеркивают практически все историки сербского театра, творчество Ракитина-режиссера явилось огромным вкладом в процесс развития национальной режиссуры. Ставил он спектакли в Скопле, Сараево, Шабце, Вршце. Его творчество в этой сфере, взыскательность к актерскому труду, своеобразие постановок, в которых чувствовались традиции МХТ, — все это снискало Ракитину авторитет в сербском театральном мире.

Добавлю, что в 1951 году, уже на закате жизни, он поставил в Новом Саде «Бесприданницу» [9, с. 202].

Другое известное имя — Александр Филиппович Черепов, актер, режиссер, конкурент Ракитина. В 1930 году в Белграде он стал главным организатором Русского общедоступного драматического театра. После открытия в 1933 году Русского дома имени Императора-мученика Николая II в его великолепном концертно-театральном зале стала располагаться основная сцена театра.

За первые два сезона театр представил зрителю свыше пятидесяти пьес русской классики с «обязательной» «Грозой». В чем ее обаяние? Наверняка зрителям спектакль напоминал о былых временах, когда они росли. Театральный Белград знал о том, что Черепов делал ставку на русскую классику и его театр играл для русских.

Конечно, нельзя не вспомнить очередные выступления в 1929-м и 1930-м годах пражской труппы МХТ. Чтобы дать

¹ Новое время. 1927. № 1742. 20 декабря.

представление о приеме, предоставляю слово театрам из Скопле, где с 27 февраля по 2 марта 1930 года гостили актеры «лучшего театра в мире». Зрителям были представлены «Село Степанчиково», «Вишневый сад», «Бедность не порок» и «Женитьба». Известный своими театральными рецензиями П. А. Митропан, до революции живший в России, считал, что театр «хочет стать жизнью, уничтожить пропасть между сценой и публикой, создать иллюзию действительности. . . У русских преобладает психологизм с сильно акцентированной эмоциональной нотой. У них знание роли (без суфлера), дикция, костюм, маска, декор и свет суть только рамка для выражения внутренних переживаний и основных черт изображаемого лица. Этот метод режиссуры и игры. . . вызывает на размышления, создает тесную связь между актерским ансамблем и зрителями. < . . . ». Общее впечатление от их игры незабываемо», — заключал критик [10, с. 298, 299]. Да уж, ставка на память почти всегда обеспечит контакт актера и театра.

Островский продолжал жить и на столичной сцене. Один пример: сформированное к середине 1920-х годов Белградское русское художественно-драматическое общество, во главе которого стал сценограф А. Вербицкий, поставило в феврале и марте 1925 года пьесы «Без вины виноватые» и «На бойком месте» [11, с. 200]. То есть опять ставка на память.

Не утратил русский театр и традиции благотворительности. Так, на 15 февраля 1927 года русское художественно-драматическое общество заявило постановку «Леса», сбор от которого должен был пойти на постройку аэроплана S-35, сконструированного И. И. Сикорским, взамен разбитого французским летчиком. Как подчеркивалось в «Новом времени», постройке нового аппарата должен быть придан «русский национальный характер» через участие в этом деле как можно большего количества русских людей².

В октябре общество ставило «Воеводу» (второе название «Сон на Волге») Островского с плясками и пением. В спектакле можно было услышать ряд старинных русских песен, композиций Мусоргского и Римского-Корсакова³. Добавлю, что в этом спектакле участвовало около ста исполнителей [11, с. 201].

Постановкой пьес занималась и драматическая студия при основанном в 1925 году Союзе русских писателей и журналистов в Королевстве сербов, хорватов и словенцев. Вначале были концерты, потом постепенно образовался неплохой артистический ансамбль, позволявший ставить «серьезные» вещи.

24 января 1926 года студия ставила «Грозу». В спектакле принимали участие и журналист, писатель, автор книг о Распутине и Льве Толстом, организатор газетного дела, председатель Союза русских писателей и журналистов

в Белграде А. И. Ксюнин, поэт С. С. Страхов, талантливый журналист, деятель культуры Е. А. Жуков, писатель-фантаст П. П. Тутковский. Режиссер А. Д. Сибиряков. Художник А. А. Вербицкий⁴.

В начале 1930 года в белградском «Новом времени» промелькнуло известие об открытии 9 февраля в театральном зале Русского офицерского собрания русского театра

2 Новое время. 1927.
№ 1736. 13 февраля.

3 Новое время. 1927.
№ 1640. 16 октября. С. 3.

4 Новое время. 1926.
№ 1417. 20 января. С. 4.

«Комедия». В ближайшие планы театра входила постановка пьесы «На всякого мудреца довольно простоты»⁵.

Надо сказать, что не всегда сербская критика была благоприятна для русских, в частности для знаменитой пары Веры Греч и Поликарпа Павлова. В своей рецензии, опубликованной в «Српском книжном гласнике», Милош Савкович, отдавая должное их актерскому мастерству, все же не преминул написать, что в пьесе «Бесприданница» они только попытались копировать своего великого учителя Станиславского. Именно это внешнее копирование — поставленные на первый план «темп, шаблонная ритмика, гримаса», а не интонации в речи, — по мнению критика, повредило как самим Греч и Павлову, так и Народному театру. Суть упреков сводилась к тому, что русские мастера не попытались творчески развить мысли Станиславского, счтя его школу чем-то законченным, не требующим дальнейшего движения⁶.

Здесь, на первый взгляд, трудно что-либо сказать. Да и зачем? Иронично замечу, что критик всегда больше и лучше знает и понимает, как играть и что «развивать» актерам. М. Савкович как-то не видит главного, самой игры двух великих актеров. Да и упомянутые «темп, шаблонная ритмика, гримаса» были в русле мирового театра. Даже если и скопировали что-то, то это было общим местом в мире театра. Поэтому эта претензия несостоятельна по своей сути и даже удивительно ее читать у театрального критика. Относительно «творческого развития мысли Станиславского» могу заметить, что сначала было бы неплохо критику конкретизировать свое видение, а уж потом упрекать актеров, забывая о том, было ли у них время для этого «философствования» в той сумасшедшей гонке, именуемой сценой. И напоследок. Критикуя великих, и сам критик как бы становится выше для читателя. Разве это не приятно?!

О русских на сценах других балканских городов королевства известно меньше уже по той причине, что многих «забрал» Белград. Так, о русских в Словении мало сведений и практически нет монографических исследований. Возможно, объяснение этому надо искать и в том факте, что к концу 1930-х годов в столице Словении насчитывалось всего 293 русских человека [12, s. 13], причем в своем подавляющем большинстве это были студенты университета. Существовала, конечно, своя любительская труппа, но о ней почти ничего не сохранилось. Однако о выступлениях русских на профессиональной сцене, благодаря просмотру таких «скучных» выпусков, как «Репертуар словенских театров» за XX век, имеются интересные сведения.

Разумеется, и до революций 1917 года словенский зритель был знаком с русской пьесой, прежде всего с творчеством Чехова. С течением времени словенцы уже могли считать себя знающими русскую и советскую классику. На сценах Словении, в Словенском Народном театре в Любляне, в Академии театра, радио, кино и телевидения,

5 В труппе состояли:

Боровиковская, Васильева, Владимирова, Дочевская, Каренина, Мей, Набокова, Романова, Трунова, Викентьев, Виноградов, Вячеславский, Дочевский, Заярный, Ключарев, Королевич, Лиозин, Локтев, Морозов, Сергеев, Спафари, Трунов, Эккерсдорф, Юрьев. Сформители — Дочевский и Трунов. Техчасть — Мамонтов (см.: Новое время. 1930. № 2635. 5 февраля. С. 3).

6 Савковић М. «Без мираза» од Островског // Музеј позоришне уметности Србије. Вырезка из журнала С. 466, 467, 468.

в молодежном театре Любляны, в городском театре Любляны, в Словенском театре в Триесте, в театрах в Целье, в Птуе, в Новой Горице, в Копере, в Словенском Народном театре в Мариборе в XX веке ставились пьесы русских и советских авторов. Пьесы Александра Николаевича, например, «Лес», «Гроза», «Бесприданница», также были знакомы словенскому зрителю.

О «русском следе» Островского в Боснии и Герцеговине мне известно мало. Могу здесь назвать одно имя: Мария Жегалова, до революции игравшая в одном из драматических театров Петербурга. В 1920-х годах в Сараево она выделялась своей игрой. Сохранились сведения, что она с большим успехом гастролировала в Белграде в роли Катерины в «Грозе». Однако по прошествии нескольких лет она оставила актерскую жизнь, предпочтя ей тихое семейное бытие [11, с. 197].

Собственно говоря, почти везде, где жил русский человек, он стремился организовать театр. В патриархальном Призрене, а потом в курортной Врнџачкой Банье жил преподаватель Закона Божьего Иван Семенович Чернявский, завязанный театрал еще с «русских времен». Любовь к театру делала его мастером на все руки: он и сценограф, и костюмер, и даже резчик масок! Дело в том, что призренские нравы были довольно суровые, и девушки не могли играть на сцене, поэтому их роли исполняли мужчины в масках. Просто театр кабуки на Балканах! Театральная деятельность Чернявского была отмечена многочисленными наградами. В Врнџачкой Банье он ставил такие спектакли, как «Лес», «Машенька», «Юбилей».

Сам Чернявский составил список ста спектаклей, в которых он выступал постановщик. Он оставил о себе хорошие воспоминания как учитель, режиссер, художник [13, с. 113–116, 121]. И таких любителей сцены, отдававших все свободное время театру, было немало.

Немаловажную роль в театральной жизни играли русские клубы. Так, «Русский клуб», основанный в Суботице в 1927 году, вмещал в себя театр, библиотеку, читальню и столовую. Здесь были поставлены вечные «Три сестры», неизменное «Горе от ума» и другие пьесы. В планах был классический «Лес». Русские с успехом устраивали литературные вечера памяти отечественных «учителей» и «утешителей»⁷.

Театр жил и во время войны. Как вспоминал театральный деятель Олег Миклашевский, «после оккупации Белграда немцами было получено распоряжение немецких властей о прекращении деятельности театра. Однако не было сказано о ликвидации и роспуске труппы, что давало хоть слабую надежду на будущее. Подавленное настроение царило среди актеров... После долгих и трудных переговоров с оккупационным командованием удалось получить

разрешение на постановку спектаклей, но в более ограниченном количестве. Тем не менее театральная машина заработала»⁸.

На сцене Русского дома пошли собиравшие полный зал пьесы из классического репертуара — Островский, Чехов, Сухово-Кобылин, Гнедич, Мясницкий, Арцыбашев, Шпагинский...

⁷ Новое время. 1930. № 2637. 11 февраля. С. 3.

⁸ Миклашевский О. Русский общедоступный театр в Белграде // Новое русское слово. 1982. 18 мая.

Это был экскурс в театральный мир, где на русское имя шел зритель, веривший, что русское искусство позволит ему как минимум отдохнуть, как максимум — сделаться лучше, очистить свою душу...

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ге Г. Г. Русская труппа на Балканах. Из личных впечатлений // Славянские известия. СПб: Типография В. Д. Смирнова, 1909. № 1. С. 54–79. № 2. С. 177–193.
2. Каназирска М. Вклад русской эмиграции в духовную жизнь в Болгарии // Бялата емиграция в България. Материали от научна конференция. София, 23 и 24 септември 1999 г. София: Гутенберг, 2001. С. 203–212.
3. Дертлиева А. Н. О. Масалитинов (1880–1961): "Бих искал да работя и да творя докато дишам" // Родина. София, 1997. Кн. 3–4. С. 185–216.
4. Даскалова Е. Руските театрални дейци в България // Бялата емиграция в България. Материали от научна конференция. София, 23 и 24 септември 1999 г. София: Гутенберг, 2001. С. 250–255.
5. Матвеева И. В. Из жизни русской эмиграции в Болгарии: отрывки воспоминаний // Славянский альманах 2004. М.: Индрик, 2005. С. 513–533.
6. Главчев Ст. Руската емиграция в Ямбол (1878–1944), типология и историческа съдба // Русия и България между «филството» и «фобството». Материали от научните конференции "Русия и Европа през XX век" и "Русия в българската история". CD. София: "ИФ-94"; Анамнезис, 2009. С. 249.
7. Полпетров Н. За рецепцията на съветското изобразително изкуство в България 1918–1944 г. От общи съображения към конкретни примери. Една хипотеза // Русия и България между «филството» и «фобството». Материали от научните конференции "Русия и Европа през XX век" и "Русия в българската история". CD. София: "ИФ-94"; Анамнезис, 2009. С. 182.
8. Сабо Б. Пьеса «Не убий» Андреева в постановке Ракитина // Филолошки преглед. 2006. Т. 32. № 1. С. 177–182.
9. Арсеньев А. У излуцины Дуная. Очерки жизни и деятельности русских в Новом Саду. М.: Русский путь, 1999. 256 с.
10. Јовановић З. Т. Народно позориште Краљ Александар I. В 2 т. Т. 1. Скопље, 2005. 545 с.
11. Beloemigracija u Jugoslaviji // Arhiv Republike Slovenije. AS 1931. Republiški sekretariat za notranje zadele. A. Š. 1053. AS 1931.
12. Lukšić I. Ruski emigrant u Hrvatskoj. Prilog tipologiji mjesta // Ruski emigranti u Hrvatskoj između dva rata: rubovi, memorija. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 2006. S. 13.
13. Топаловић О., Миленковић Т., Обрадовић М. Врњачки Руси. Врњачка Бања, 2008. 221 с.

REFERENCE

1. Ge. G. G. *Russkaja truppa na Balkanah. Iz lichnikh vpeshatlenij* [Russian Troupe in the Balkans]. *Slavyanskiye izvestiya*. St. Petersburg, 1909, no. 1, p. 54–79; no. 2, pp. 177–193.
2. Kanazirska M. *Vklad ruskoj emigracii v duhovnuju zhizn v Bolgarii* [Contribution of Russian Emigration to Cultural Life in Bulgaria]. In: *Byalata emigraciya v Blgariya: Materiali ot nauchna konferenciya. Sofiya, 23 i 24 septemvri 1999 g. Sofia, 2001*. [White Emigration to Bulgaria: Materials from the Scientific Conference. Sofia, 23 and 24 September 1999. Sofia, 2001]. Sofia, Gutenberg, 2001, pp. 203–212.
3. Dertlieva A. N. O. O. *Masalitinov (1880–1961): "Bikh iskal da raboty i da tvorya dokato disham"* [Masalitinov (1880–1961): "I Was Looking for a Job and Creating, While I'm Breathing"]. *Rodina*. Books 3–4. Sofia, 1997, pp. 185–216. (In bulg.)
4. Daskalova E. *Ruskiye teatralni deitsi v Bülgariya* [Russian Theatre Actors in Bulgaria]. In: *Byalata emigratsiya v Bülgariya. Materiali ot nauchna konferentsiya. Sofiya, 23 i 24 septemvri 1999 g.* [White Emigration

- in Bulgaria. Proceedings of a Scientific Conference. Sofia, September 23 and 24, 1999]. Sofia: Gutenberg, 2001, pp. 250–255. (In bulg.)
5. Matveeva I. V. *Iz zhizni ruskoj emigratsii v Bolgarii: otryvki vospominanij* [From the Life of Russian Emigration in Bulgaria: Excerpts of Memories]. In: *Slavyanskij almanakh 2004* [Slavic Almanac 2004]. Moscow: Indrik, 2005, pp. 513–533.
 6. Glavchev St. *Ruskata emigratsiya v Jambol (1878–1944), tipologiya i istoricheska sudba* [Russian Emigration to Yambol (1878–1944), Typology and Historical Fate]. In: *Rusiya i Bŭlgariya mezhdu «filstvoto» i «fobstvoto». Materiali ot nauchnite konferentsii “Rusiya i Evropa prez XX vek” i “Rusiya v bŭlgarskata istoriya”* [Russia and Bulgaria between “Filism” and “Phobia”. Materials from the Scientific Conferences “Russia and Europe in the 20th Century” and “Russia in Bulgarian History”]. CD. Sofia: “IF-94”: Anamnesis, 2009, p. 249.
 7. Poppetrov N. *Za retseptsiyata na sŭvetското izobrazitelno izkustvo v Bŭlgariya 1918–1944 g. Ot obshti sŭobrazheniya kŭm konkretni primeri. Edna khipoteza* [On the Reception of Soviet art in Bulgaria 1918–1944. From General Considerations to Specific Examples. One Hypothesis]. In: *Rusiya i Bŭlgariya mezhdu “filstvoto” i “fobstvoto”. Materiali ot nauchnite konferentsii “Rusiya i Evropa prez XX vek” i “Rusiya v bŭlgarskata istoriya”* [Russia and Bulgaria between “Filism” and “Phobia”. Materials from the Scientific Conferences “Russia and Europe in the 20th Century” and “Russia in Bulgarian History”]. CD. Sofia: “IF-94”: Anamnesis, 2009, p. 182.
 8. Sabo B. *P’yesa “Ne ubiy” Andreyeva v postanovke Rakitina* [The play *Thou Shalt Not Kill* by Andreev, staged by Rakitin]. *Филолошки преглед*. 2006, vol. 32, no. 1, pp. 177–182.
 9. Arsenyev A. *U izluchiny Dunaja. Ocherki zhizni i deyatel’nosti russkikh v Novom Sadu* [At the Bend of the Danube. Essays on the Life and Activities of Russians in Novi Sad]. Moscow: Russkiy put’, 1999. 256 p.
 10. Јовановић З. Т. *Narodno pozorishte Краљ Aleksandar I* [A Public Disgrace to King Alexander I]. In 2 vols. Vol. 1. Skopje, 2005. 545 p.
 11. *Beloemigracija u Jugoslaviji* [White Russian Émigrés in Yugoslavia]. In: *Arhiv Republike Slovenije* [Archive of the Republic of Slovenia]. AS 1931. *Republiški sekretariat za notranje zadele* [Republican Secretariat of Internal Affairs]. A. Š. 1053. AS 1931.
 12. Lukšić I. *Ruski emigrant u Hrvatskoj. Prilog tipologiji mjesta* [Russian Emigrant in Croatia. Appendix to the Typology of the City]. In: *Ruski emigranti u Hrvatskoj između dva rata: rubovi, memorija* [Russian Emigrants in Croatia between Two Years: Obituaries, Memoirs]. Zagreb, Hrvatsko filološko društvo, 2006, s. 13.
 13. Топаловић О., Миленковић Т., Обрадовић М. *Врњачки Руси* [Russians from Vrnjačka]. Врњачка Бања, 2008. 221 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Косик Виктор Иванович — доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник отдела истории славянских народов Юго-Восточной Европы в Новое время, Институт славяноведения Российской академии наук.

E-mail: kosikvictor@mai.ru

ORCID: 0000-0002-9947-6126

ABOUT THE AUTHOR

Viktor I. Kosik — Dr. Sc. in History, Leading Researcher, Department of the History of Slavic Peoples in Southeastern Europe in Modern Times, Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia.

E-mail: kosikvictor@mai.ru

ORCID: 0000-0002-9947-6126

Статья поступила в редакцию: 10.12.2023

Отредактирована: 29.01.2024

Принята к публикации: 15.02.2024

Received: 10.12.2023

Revised: 29.01.2024

Accepted: 15.02.2024

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Косик В. И. Александр Островский на балканских подмостках // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2024. № 1. С. 59–69.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-59-69

EDN FCJPWB

FOR CITATION

Kosik V. I. Alexander Ostrovsky on the Balkan Stage. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2024, no. 1, pp. 59–69.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-59-69

EDN FCJPWB

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-70-81
EDN FMUJNW
УДК 821.161.1-2+792.2(470.41)

А. Р. Салихова
Институт языка, литературы и искусства имени Г. Ибрагимова
Академии наук Республики Татарстан,
Казань, Россия
ORCID: 0009-0005-8894-3920

Драматургия А. Островского и татарское театральное искусство

АННОТАЦИЯ

Творчество выдающегося русского драматурга Александра Николаевича Островского (1823–1886) широко известно. Его идеи, позже продолженные А. П. Чеховым и К. С. Станиславским, оказали серьезное влияние на развитие театрального искусства во всем мире. Важную роль сыграла его драматургия и в истории татарского сценического искусства. Пьеса А. Островского «В чужом пиру похмелье» в вольном переводе на татарский язык и под названием «Свет и тьма» стала одним из первых профессиональных театральных представлений на татарском языке. Летом 1907 года ее поставила «Труппа мусульманских актеров под управлением Ильяса Кудашева-Ашказарского» и впервые выехала с ней на гастроли по городам России. В дальнейшем произведения А. Н. Островского заняли прочное место на татарской сцене. В дореволюционном театре его пьесы ставились, как правило, в бытовом ключе. Основное внимание уделялось сатире, обличению, вопросам нравственности и морали. По-новому, ярко и оригинально раскрыл драматургию Островского известный татарский режиссер Марсель Хакимович Салимжанов — народный артист СССР, лауреат Государственной премии РСФСР им. К. С. Станиславского. Выпускник ГИТИСа, ученик А. Лобанова, он сумел сделать великого русского драматурга близким и понятным татарскому зрителю. Его наиболее значимые сценические интерпретации пьес А. Н. Островского — «Гроза», «Бешеные деньги», «Бесприданница», «Светит, да не греет» — стали полноценной частью эстетической эволюции татарского театра.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Александр Островский, Гульсум Болгарская, татарский театр, Марсель Салимжанов, Алсу Гайнуллина, «Гроза», «Бесприданница», «Бешеные деньги».

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-70-81
EDN FMUJNW
УДК 821.161.1-2+792.2(470.41)

Aygul R. Salikhova
G. Ibragimov Institute of Language, Literature and Art of Tatarstan Academy of Sciences,
Kazan, Russia
ORCID: 0009-0005-8894-3920

A. N. Ostrovsky's Dramaturgy and the Tatar Theatre

ABSTRACT

The works of one of the most prominent Russian playwrights, Alexander Nikolayevich Ostrovsky (1823–1886), is widely known. His ideas, later adopted by A. P. Chekhov and K. S. Stanislavsky, had a serious impact on the development of theatre art around the world. His dramaturgy played an important role in the history of Tatar stage art. His play *In a foreign party-hangover* translated into Tatar and released under the title *Light and Darkness* became one of the first professional theatre performances in the Tatar language. In the summer of 1907, it was staged by the “Troupe of Muslim actors headed by Ilyas Kudashev-Ashkazarsky” and went on tour in the cities of Russia. Further A. N. Ostrovsky got a stable position on the Tatar theatre scene. In the pre-revolutionary theatre Ostrovsky's plays were staged, as a rule, from the position of the usual life. The main attention was paid to satire, revelation, and morality. The famous Tatar theatre director Marcel Khakimovich Salimzhanov — People's Artist of the USSR, the laureate of the State Award of the RSFSR n. a. K. S. Stanislavsky — revealed Ostrovsky's dramaturgy in a new and original way. Being GITIS graduate and a student of A. Lobanov, he managed to make the great Russian playwright close and understandable to the Tatar audience. His most significant stage productions of A. N. Ostrovsky's plays are *The Storm*, *The Crazy Money*, *Without a Dowry*, *Light Without Heat* and others. For the first time, their artistic features, the peculiarity of stage interpretation, and their place in the aesthetic evolution of the Tatar theatre are systematically analyzed.

KEYWORDS

Alexander Ostrovsky, Gulsum Bolgarskaya, Tatar theatre, Marcel Salimzhanov, Alsu Gaynullina, *The Storm*, *The Crazy Money*, *Without a Dowry*.

Творчество Александра Николаевича Островского (1823–1886) оказало серьезное влияние на развитие театрального искусства во всем мире. Важную роль сыграли его произведения и в истории татарского сценического искусства. Драматург А. Островский был близок и понятен татарскому зрителю как один из выразителей насущных проблем, стоящих перед обществом. Кроме того, театр Островского был близок и понятен татарскому театру и по своей стилистике, выразительности в обрисовке сценических персонажей и основных конфликтов времени. «Один из главных законов Островского — верность жизненной правде... Островский избегал ситуаций экстремальных, в его пьесах — обычные житейские события, обыкновенные люди, драмы которых корнями своими уходят в быт. Даже в предельных жанрах — сатире и трагедии — самые масштабные обобщения вырастали у него на обыденной основе и не выходили за рамки жизненной достоверности» [1, с. 88]. Это основополагающее, важнейшее качество наследия А. Островского и сближало его с татарским театром. Исследователями уже давно проводятся определенные параллели. Так, купеческая тематика, сочный бытовой реализм и острая сатирическая направленность пьес одного из самых первых и успешных татарских драматургов, признанного корифея татарской литературы Галиаскара Камала дали основание уже современникам восхищенно называть его «татарским Островским». Это, безусловно, свидетельствует о том огромном авторитете, который имел А. Н. Островский в среде просвещенных татар.

Его пьеса «В чужом пиру похмелье» в переводе на татарский язык и под названием «Свет и тьма» стала одним из первых профессиональных театральных представлений на татарском языке. Летом 1907 года ее поставила «Труппа мусульманских актеров под управлением Ильяса Кудашева-Ашказарского» и впервые выехала с ней на гастроли по городам России [2, с. 24].

В дальнейшем произведения А. Н. Островского заняли прочное место на татарской сцене. В дореволюционном театре его пьесы ставились, как правило, в бытовом ключе. Основное внимание уделялось сатире, обличению, вопросам нравственности и морали. Униженное положение женщин в обществе, борьба за их права и человеческое достоинство — актуальные темы для дореволюционного татарского театра. Проблемы, поднимаемые в произведениях русского драматурга, оказались весьма созвучны этим настроениям. В репертуаре татарского дореволюционного театра заняли прочное место такие пьесы, как «Доходное место», «Без вины виноватые», «Гроза». Остановимся на них подробнее.

Пьеса А. Н. Островского «Без вины виноватые» оказалась sentimentalному татарскому зрителю особенно близка, поскольку содержит традиционный мелодраматичный сюжет о «согрешившей» девушке. Полный перевод пьесы был сделан еще в 1910 году. Однако разрешения на ее постановку цензура не давала. В 1913 году труппа «Сайяр» показывает переработанный и упрощенный вариант этой пьесы под названием «Опозоренная». Главную героиню Галию (так переименовали Кручинину) играла актриса Гульсум Болгарская. Основной упор был сделан на формальный сюжетный ход — историю обманутой девушки, ее страдания и переживания.

Лишь в 1915 году театр добился разрешения цензуры поставить пьесу на сцене полностью и под оригинальным названием. Спектакль «Без вины виноватые» имел большой успех. «Ансамбль доведен до совершенства», — так высоко оценил игру татарских актеров один из первых театральных критиков Габдрахман Карам [3]. В центре спектакля, конечно же, был образ Кручининой — актрисы и женщины, обладавшей огромным духовным потенциалом. В этой роли Гульсум Болгарская оставалась верна избранной ею теме творчества, она подчеркивала бесправное положение женщины в обществе, ее зависимость от условий жизни, ее нравственное право быть равной во всем с другими, жить независимо и честно трудиться. Такой подход был созвучен собственным стремлениям и чаяниям татарской актрисы [4, с. 32].

Еще больший резонанс получила постановка драмы «Гроза», показанная татарским театром в 1914 году. Актриса Гульсум Болгарская выбрала это произведение для своего бенефиса. Пьеса была переведена с учетом рекомендаций литературоведа и критика Г. Карама, который приветствовал желание труппы поставить именно это произведение, способное, по его мнению, испытать творческие силы актеров и познакомить татарского зрителя с русской классикой. «Хорошо ли исполнялась эта драма, удовлетворяла ли она требованиям народа? Это самостоятельный вопрос. Но постановка ее на татарской сцене и на татарском языке похвальна во всех отношениях», — писал он в газете «Кояш» [5].

Татарский театр привлек глубокий гуманизм этого произведения. Задуманная как социально-бытовая драма из жизни купеческого сословия, эта пьеса под пером Островского переросла в настоящую трагедию. Татарским актерам «Гроза» была близка и тем, что в ней, наряду с привычными и узнаваемыми типами, устойчивой системой амплуа, была волнующая всех в то время тема «просыпающегося чувства личности». «Просыпающееся чувство личности, новое отношение к миру, основанное на свободном волеизъявлении, оказалось в непримиримом антагонизме не только с реальным состоянием современного патриархального уклада, но и с идеальным представлением о нравственности, присущим героине» [6, с. 19].

Эту тему воплотила в своей игре Г. Болгарская, выступившая в роли Катерины. «Несмотря на то, что Катерина — очень трудная психологическая роль, Болгарская исполнила ее с особым подъемом», — писал Г. Карам в связи с постановкой «Грозы» [7]. Нужно отметить, что Габдрахман Карам предъявлял актерам довольно высокие требования в постижении «диалектики души», внутренних мотивов поведения, всех тонкостей психологии воплощаемых персонажей. Он учил актеров видеть своих героев в процессе духовного развития и передавать мельчайшие изменения в их душевном состоянии. Для примера приведем разбор исполнения Болгарской роли Катерины в драме Островского «Гроза»: «Эту сложную психологическую драму не только наши, но и многие русские актеры сыграть не смогут. Особенно глубока и сложна роль Катерины. Сыграть ее с пониманием способна лишь настоящая, великая актриса. Несмотря на это, Гульсум Болгарская сыграла ее неплохо, а в некоторые моменты даже

лучше, чем можно было ожидать. Это тем более ценно, что слишком маленькая сцена и не всегда адекватный перевод создавали для игры большие трудности. В первом действии Болгарская произвела очень хорошее впечатление. Ее страх, безответность перед свекровью, опущенные в землю глаза, — все это понято и передано верно. Так показано и у Островского. Начиная со второго акта, в каждом слове и движении Катерины должно появиться смятение, которое, постепенно нарастая, должно достичь к четвертому акту последней точки, наивысшего напряжения. Но в Болгарской этого изменения не почувствовалось. Она в этих сценах показалась слишком холодной и спокойной. Исполнительнице роли Катерины прежде всего надо очень хорошо осознавать, что, начиная со второго акта, в Катерине борются две различные силы: одна толкает ее в объятия любимого, а другая велит держаться от него подальше. Смысл роли Катерины и конфликт всей драмы только в этом. Если это не становится ясным, весь ее смысл пропадает. У нас нет права требовать от Болгарской, чтобы она с первого же исполнения уловила эти тонкие нюансы. Но для будущего отметить эти важные моменты считаем необходимым» [5].

Примечательно, что уже тогда Габдрахман Карам считал необходимым синтез актерского и режиссерского начала для всестороннего раскрытия образа, более глубокого его постижения. Это видно, например, из такого замечания: «Напоследок по поводу Катерины хочется сказать следующее. В третьем акте на голове у Катерины должен быть длинный белый шарф, а в последнем — длинный черный шарф. А у Болгарской в третьем акте был зеленый шарф, а в последнем — белая накидка. В последнем действии, когда Катерину вытащили из воды и принесли на сцену, ее волосы должны быть растрепанными и мокрыми, а с одежды должно капать. Ничего этого не было принято во внимание, эти ошибки можно отнести к рассеянности режиссера» [8, с. 91]. Здесь мы видим, что уже в то время большое значение придавалось художественному оформлению постановки, в частности — деталям костюма, и возникало требование не только конкретного жизненного правдоподобия, но и выразительной, почти символической образности.

Сохранилось еще одно свидетельство об этом спектакле. 20 апреля 1914 года в Петербурге в «Мусульманской газете» выходит статья, озаглавленная «Театральные искры. Первые лучи нового солнца». В ней известный общественный деятель Мулламур Вахитов дает высокую оценку прогрессивной роли татарского театра, его идейно-эстетическим поискам. Он пишет: «Кариев, Болгарская, Байкина — это первые, приветные лучи надвигающейся новой жизни: пахари и сеятели, которые неустанно и самоотверженно работают на радость грядущих поколений. Не из пышных аристократических салонов, где лицемерие и пошлость справляют свои бездумные триумфы, а из недр народа вышли они и принесли свою неоскверненную мещанскую моралью душу к жертвеннику искусства. В этом их исключительное счастье: здесь они должны черпать одухотворение для дальнейшей работы. Пусть они ярким примером своей беззаветной преданности святому делу воспламеняют юные сердца и на ниве мусульманской культуры зажгут новые и новые светильники, пусть в юном татарском

театре, как в лучесобирательном фокусе, сконцентрируются лучи великих народных чаяний; пусть же, пусть ободряющим стимулом наших юных артистов и артисток служат слова поэта-гражданина Некрасова: “Кто, служа великим целям века, / Жизнь свою всецело отдает / На борьбу за брата-человека, / только тот себя переживет” [9].

Эта статья пронизана чувством любви и благодарности к первым деятелям национального театра. Но она интересна еще тем, что М. Вахитов обращает внимание и на такое профессиональное понятие, как «вживаться», «перевоплощаться» в чужое «я», подчеркивая, что личностное начало в творчестве актера остается главным качеством созданного им искусства.

«... В центре внимания, конечно, была Болгарская, — пишет он. — Она исполнила роль Катерины с пониманием и глубоким погружением в образ; представляя в образе свое “я”, соединяясь с ним воедино во многих трудных, требующих таланта эпизодах, актриса доказала способность играть серьезные роли: без ложного пафоса, без криков и пр., показала свободолобивую поэтическую природу героини Островского. Кто знает, может, если бы в тайниках сердца актрисы не отыскивались мотивы, роднящие ее с героиней Островского, Болгарская и не смогла бы так проникновенно сыграть Катерину» [9].

Образ Катерины, созданный Г. Болгарской на взлете вдохновения и таланта, сконцентрировал в себе весь сценический опыт актрисы, игравшей до этого множество схожих характеров и ситуаций. Обращение к данному образу стало не только встречей с персонажем классического репертуара русской драматургии, что само по себе является актерской школой в постижении сценического мастерства, — оно дало возможность актрисе проявить свое личностное начало, выразить свою активную гражданскую позицию.

Кроме Г. Болгарской (Катерина), в спектакле были заняты Б. Болгарский (Кабаниха), Камал I (Дикой), В. Муртазин-Иманский (Борис), С. Байкина (Варвара), К. Тинчурин (Кудряш), К. Шамиль (Кулигин), З. Баязитский (Феклуша).

Конечно же, произведения Островского не сошли с татарской сцены и в советское время. Театр постоянно ищет и находит в его произведениях то, что для него важно и актуально: сходство судеб людей в дореволюционное время, обнажение социальных корней произвола, сатирическое осмеяние пороков, разоблачение страшной власти денег.

В 1936 году «Гроза» была поставлена режиссером Г. Хависом, в 1944 году — режиссером В. Бебутовым. Однако эти постановки не имели большого успеха, поскольку отличались схематизмом, обусловленным излишним партийным администрированием в области искусства.

Удачи, сопутствующие татарскому театру при обращении к пьесам Островского, новое их прочтение явились результатом дальнейшего общественного развития, отказа советского театра от академического, нормативного подхода, установившегося в 1940-е годы. Творческая судьба пьес Островского была особенно счастливой в 1960–1980-е годы. Создаются яркие, оригинально решенные спектакли: «Бешеные деньги» (1962), «Последняя жертва» (1968), «Свои люди — сочтемся» (1972), «Бесприданница» (1983).

Новое прочтение пьес русского драматурга на татарской сцене связано с именем М. Салимжанова. Марсель Хакимович Салимжанов — народный артист СССР, лауреат Государственной премии РСФСР им. К. С. Станиславского, обладатель премии «Золотая маска».

Он был выпускником ГИТИСа, учеником Андрея Михайловича Лобанова, от которого унаследовал огромную любовь к Островскому, стремление находить в классике мысли, интересные современным зрителям. Он на всю жизнь запомнил завет учителя о том, что классическую пьесу о прошлом надо ставить так, как будто она написана сегодня, что в классике представляют интерес «те явления, которые чем-то смогут напомнить о современности, провести с ней параллель или противопоставить ее современности» [10, с. 30].

Салимжанов позднее рассказывал о необыкновенной влюбленности всего курса в своего учителя, о том эстетическом потрясении, которое они испытали во время спектакля «На всякого мудреца довольно простоты», поставленного Лобановым в Театре сатиры в 1958 году. По его словам, студенты даже не представляли себе, что скучного, как им казалось, Островского можно так ярко, смешно, динамично и, главное, интересно поставить. Лобанов оказал на Салимжанова и прямое влияние, сказавшееся в выборе пьес для постановок. Ими стали «Бешеные деньги» и «Свои люди — сочтемся».

«Бешеные деньги» в переводе корифея татарского театра Г. Шамукова стали дипломным спектаклем Марселя Салимжанова и его первой постановкой на камаловской сцене. Премьера состоялась 6 октября 1962 года. Молодому режиссеру удалось приблизить пьесу к современности и привнести новизну в решение каждого образа.

В этом спектакле главные роли исполняли именитые актеры татарского театра, имевшие большой творческий и жизненный опыт: народный артист СССР Х. Абжалилов (Кучумов), народные артисты РСФСР и ТАССР Г. Шамуков (Телятев) и Ф. Ильская (Чебоксарова), заслуженная артистка ТАССР Ш. Асфандиярова (Лидия), П. Исанбет (Васильков), А. Губайдуллин (Василий). Тема власти денег, рабского поклонения чистогану была последовательно проведена режиссером также через образы Надежды Антоновны (Ф. Ильская), Телятева (Г. Шамуков), Кучумова (Х. Абжалилов). При этом игра признанных мастеров татарской сцены была на редкость органичной и убедительной, несмотря на использование самых ярких сценических красок, неожиданных гротесковых элементов, острых мизансценических положений [11].

Знакомство М. Салимжанова с комедией «Свои люди — сочтемся» началось еще в годы учебы в ГИТИСе, когда руководитель режиссерского курса А. М. Лобанов работал со студентами над этой пьесой. Если Лобанов, разоблачая, издеваясь над героями Островского, страдал, отчего явственно проступало трагикомическое звучание, то Салимжанов, следуя за основной идеей пьесы, предложенной учителем, разоблачая купцов Островского, весело смеялся. Комедия решалась как фарс, как балаганное зрелище. Все взаимоотношения, построенные на денежных интересах, были показаны

предельно конкретно и остро [12]. На Всероссийском фестивале, посвященном 150-летию со дня рождения А. Н. Островского, в спектакле «Свои люди — сочтемся», поставленном Театром Камала (ТГАТ имени Г. Камала), было продемонстрировано татарское сценическое искусство. Постановка заняла получила высокую оценку жюри [13]. Что особенно важно, в спектакле М. Салимжанову удалось достичь органического сплава традиционной для национальной актерской школы манеры игры с бытовой психологической, в результате чего появилась острая гротесково-сатирическая форма исполнения [14, с. 234].

Начало восьмидесятых годов характеризуется возвратом к традиционным сценическим формам психологического реализма. В этом ряду новая встреча театра с Островским принесла коллективу особое творческое удовлетворение. Успех «Бесприданницы», поставленной М. Салимжановым в 1983 году, был принципиально важным в силу отражения общих тенденций развития сцены. Верность замыслу автора, обстоятельность, серьезность прочтения драмы, углубленное акцентирование трагедии Ларисы, своеобразное распределение ролей явились залогом успеха. В спектакле, держащем зрителя драматизмом ситуаций и характеров, неожиданно трагически зазвучала тема отверженных, униженных людей — и поэтика Островского сомкнулась с творческой индивидуальностью Достоевского. «В этом произведении он (Островский) более чем где-либо близок по духу к Чехову и Достоевскому, — делился М. Салимжанов во время репетиции «Бесприданницы» с корреспондентом газеты «Советская Татария» Р. Халитовым. — В нем обнаженно показывается трагедия «маленького» человека с большим сердцем и чистой душой» [15].

В 1988 году коллектив театра был приглашен с этим спектаклем в Белгород на Всероссийский театральный фестиваль, приуроченный к 200-летию со дня рождения М. С. Щепкина. И камаловцам снова выпало счастье слышать несмолкающие аплодисменты. В следующем году театр с «Бесприданницей» пригласили на фестиваль имени Островского в Кинешму. И вновь был успех. В статье, опубликованной в газете «Советская культура» и посвященной итогам фестиваля, можно прочесть такие строки: «Как только пьеса Островского ориентирована на актера и характер, самобытный и не окарикатуренный, а не на жесткую режиссерскую схему, так и высекается та самая искра подлинности чувств, какими жив настоящий, психологически достоверный театр. Пока в Москве разбираются в интерпретациях «Леса» и решают, какая же актриса все-таки нужнее — драматическая или трагическая, — в Казани актрису уже нашли. Трагическую. Алсу Гайнуллина сыграла в «Бесприданнице» именно трагедию. Не столько женщины, превращенной в вещь, униженной и отчаявшейся, сколько трагедию женщины, ставшей жертвой собственных чувств... Редкость! Не в жизни, но на сцене» [16, с. 416]. С этого фестиваля театр привез диплом первой степени, а исполнительница роли Ларисы А. Гайнуллина вскоре была удостоена Государственной премии РСФСР. «Лариса — уже не сказка, скорее, суть сказки — сама поэзия», — восторженно

писали о ней московские критики А. Журавлева и В. Некрасов после просмотра спектакля на фестивале [17].

В 1993 году М. Х. Салимжанов поставил «Разбитое счастье» по пьесе А. Островского и Н. Соловьева «Светит, да не греет». Год 170-летия А. Н. Островского ознаменовался волной театрального интереса к наследию драматурга. Причем налицо было стремление к современному прочтению его пьес. Долгие годы господствовавший взгляд на Островского как на гневного обличителя общественных пороков, блестящего бытописателя нравов купеческой Москвы, несомненно, имеет под собой основание. Но вместе с тем А. Н. Островский был и остается певцом сильных страстей, горячих сердец, широких и самоотверженных душ. Поэтическое, чувственное начало в чем-то сближает его пьесы с жанром русского жестокого романса, неслучайно любовь в них так часто соседствует со смертью [18, с. 298]. Если раньше в его пьесах подчеркивались социальные мотивы и классовые противоречия, то теперь на первое место вышли психологические моменты, темы любви, нравственности, человеческих взаимоотношений. Главную роль в спектакле вновь с блеском исполнила А. Гайнуллина, создав пленительный и в то же время противоречивый образ [19].

В современном татарском театре произведения Островского ставятся не так часто. Но такие примеры есть, и это, как правило, значительные, нерядовые спектакли, отличающиеся интересными режиссерскими трактовками.

Спектакль Мензелинского государственного татарского драматического театра имени Сабира Амутбаева по пьесе А. Н. Островского «Гроза», поставленный в 2017 году режиссером Зиннуром Сулеймановым, привлек к себе большое внимание. Особенно зрителей впечатлила дорогая, масштабная и выразительная сценография. Критики писали: «Мензелинский театр давно и насущно нуждался в полнокровном спектакле по высокой классике с участием практически всей труппы, спектакле затратном, в котором минусы на бедность не спишешь, который судить будут по самому строгому счету, спектакле, способном проверить наличные творческие силы. Этой цели театр, вне всякого сомнения, достиг. Для труппы постановка “Грозы” стала мощной школой, трамплином для будущих свершений. Более того, спектакль дал серьезный стимул молодым актрисам, исполнительницам ролей Катерины и Варвары, именно их работы можно смело назвать украшением спектакля. По вине режиссера ведущими актерами труппы были несколько однобоко вылеплены образы Кабанихи и Дикого, но даже в таком варианте зрители увидели мощь актерских дарований Муллиной и Хамматуллина. Интересно придумана и сыграна Феклуша, запомнилась работа Венеры Нигматуллиной в роли Сумасшедшей барыни, талантливо сыгран Кудряш. А актер, исполняющий роль Тихона, к финалу создал поистине трагический образ искренне любящего мужа и слабого человека. В целом можно сказать, что эта постановка стала для коллектива серьезным шагом в расширении творческого диапазона и углублении актерского мастерства» [20].

В том же 2017 году на сцене Татарского государственного драматического театра имени Туфана Миннуллина состоялась премьера знаменитой «Бесприданницы». Художественный руководитель театра, режиссер Рустям Галеев по-новому осмыслил классическую пьесу, придав ей вневременное, поэтическое звучание. Актеры играли в современных костюмах, на фоне волшебных, но реалистичных переливов водной глади (эффект был создан при помощи современных технологических решений), лейтмотивом прозвучали строки Анны Ахматовой. Актриса Гузель Шамарданова в роли Ларисы создала образ искренней, открытой сердцем и переполненной эмоциями девушки. Она как бы олицетворяет саму суть женской натуры с ее извечной потребностью в любви.

Татарский театр за свою более чем вековую историю чаще всего среди русских драматургов избирал Александра Островского. У татарской публики постановки его пьес издавна и во все времена вызывали живой интерес и пользовались успехом. Его творчество оказало сильное влияние на развитие татарского сценического искусства.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Федорова В. Ф. Русский театр XIX века. М.: Знание, 1983. — 160 с.
2. Гыйззэт Б., Илялова И., Мэхмугов Н. Октябрьгэ кадэрге татар театры. Казан: Тат. кит. нэшр., 1988. — 399 б.
3. Карам Г. Гонэхсез гаеплелэр // Анг. 1915. 12 янв. № 23–24. С. 426–427.
4. Гыймранова Д. Ә. Гөлсем Болгарская. Казан: Татар. кит. нэшр., 1981. — 153 б.
5. Карам Г. «Гроза» // Кояш. 1914. 30–31 март. № 374–375. С. 3.
6. Журавлева А. И., Некрасов В. И. Театр А. Н. Островского. М., Просвещение, 1986. — 208 с.
7. Карам Г. Театр вэ музыка мэусеменен якуне (1913–1914) // Анг. 1914. 20 мая. № 10. С. 196–199.
8. Салихова А. Р. Татарский театр в литературно-критическом наследии Габдрахмана Карамы. Казань: ФЭН, 2003. — 108 с.
9. Вахитов М. Театральные искры. Первые лучи нового солнца // Мусульманская газета. 1914. 20 апреля. № 12–13. С. 2.
10. Лобанов А. М. Документы, статьи, воспоминания. М.: Искусство 1980. — 407 с.
11. Гыймранова Д. Котырган акчалар // Социалистик Татарстан. 1962. 24 октября. С. 3.
12. Кашшаф Г. Кунел кезгесе. Казан, 1975. — 166 б.
13. Гимранова Д. В общем — успешно // Советская Татария. 1973. 20 мая. С. 3.
14. Арсланов М. Г. Татарское режиссерское искусство (1957–1990). Казань: Фикер, 2002. — 272 с.
15. Халитов Р. Новая встреча с «Бесприданницей» // Советская Татария. 1983. 30 апреля. С. 3.
16. Сафиуллин Ю. Александр Островский «Бесприданница» // Татарский государственный театр имени Галиасгара Камала. Сто лет: в 2 т. Т. 1. Спектакли. Казань: Заман: Татарское книжное издательство, 2009. С. 411–416.
17. Журавлева А., Некрасов В. Мы такого не видели... // Советская Татария. 1989. 13 июня. С. 3.
18. Салихова А. Р. Особенности формирования и развития татарского сценического искусства. Казань: ИЯЛИ, 2016. — 360 с.
19. Габяши А. Жестокий романс о духе и плоти // Известия Татарстана. 1993. 13 мая. С. 3.
20. Игламов Н. Итоги «Ремесла» // Сэхнэ, 2018. № 1. URL: <https://sahne.ru/news/theater/itogi-remesla> (дата обращения: 16.09.2023).

1. Fedorova V. F. *Russkij teatr XIX veka* [Russian Theatre of the 19th Century]. Moscow: Znanie, 1983. 160 p.
2. Gizzet B., Iljalova I., Meh mugov h. *Oktjabr'ge kaderge tatar teatry* [Tatar Theatre of October]. Kazan: Tat. leave ed., 1988. 399 p.
3. Karam G. *Gonekhsez gaepeler* [The Innocent are Guilty]. *Eng.* 1915, January 12, no. 23–24, pp. 426–427.
4. Gimranova D. A. *Gulsem Bolgarskaja*. Kazan: Tatarskoe knizhnoe izdatelstvo, 1981. 153 p.
5. Karam G. "Groza" [The Storm]. *Kojash.* 1914, March 30–31, no. 374–375, p. 3.
6. Zhuravleva A. I., Nekrasov V. I. *Teatr A. N. Ostrovskogo* [Theatre of A. N. Ostrovsky]. Moscow: Education, 1986. 208 p.
7. Karam G. *Teatr ve muzyka meusemenen jakune (1913–1914)* [End of the Theatre and Music Season (1913–1914)]. *Eng.* 1914, May 20, no. 10, p. 196–199.
8. Salikhova A. R. *Tatarskij teatr v literaturno-kriticheskom nasledii Gabdrahmana Karama* [Tatar Theatre in the Literary and Critical Heritage of Gabdrahman Karam]. Kazan: FEN, 2003. 108 p.
9. Vakhitov M. *Teatral'nye iskry. Pervye luchi novogo solnca* [Theatrical Sparks. The First Rays of the New Sun]. *Musul'manskaja gazeta.* 1914, April 20, no. 12–13, p. 2.
10. Lobanov A. M. *Dokumenty, stat'i, vospominanija* [Documents, Articles, Memoirs]. Moscow: Iskusstvo, 1980. 407 p.
11. Gimranova D. *Kotyrgan akchalar* [The Crazy Money]. *Sotsialistok Tatarstan.* 1962, October 24, p. 2.
12. Kashshaf Gh. *Kunel kezgese* [A Rabbit's Tail]. Kazan, 1975. 166 p.
13. Gimranova D. *V obshchem — uspešno* [In General — Successfully]. *Soviet Tatarija.* 1973, May 20. p. 3.
14. Arslanov M. G. *Tatarskoe rezhissyorskoe iskusstvo (1957–1990)* [Tatar Directing Art (1957–1990)]. Kazan: Fiker, 2002. 272 p.
15. Khalitov R. *Novaja vstrecha s "Bespridannicej"* [A New Meeting with a Play Without a Dowry]. *Soviet Tatarija.* 1983, April 30, p. 3.
16. Safiullin Ju. *Aleksandr Ostrovskij "Bespridannica"* [Alexander Ostrovsky Without a Dowry]. In: *Tatarskij gosudarstvennyj teatr imeni Galiasgara Kamala. Sto let: v 2 t. T. 1. Spektakli* [Tatar State Theatre named after Galiasgar Kamala. One Hundred Years. In 2 vols. Vol. 1. Performances]. Kazan: Zaman: Tatarskoe knizhnoe izdatelstvo, 2009, pp. 411–416.
17. Zhuravleva A., Nekrasov V. *My takogo ne videli...* [We didn't See Anything Like This Before...]. *Soviet Tatarija.* 1989, June 13, p. 3.
18. Salikhova A. R. *Osobennosti formirovaniya i razvitiya tatarskogo scenicheskogo iskusstva* [Peculiarities of Formation and Development of Tatar Stage Art]. Kazan: IJALL, 2016. 360 p.
19. Gabjashi A. *Zhestokij romans o duhe i ploti* [Dramatic Romance of Spirit and Flesh]. *Izvestiya Tatarstana.* 1993, May 13, p. 3.
20. Iglamom N. *Itogi "Remesla"* [The Results of Craft]. *Sekhne.* 2018, no. 1. Available from: <https://sahne.ru/news/theater/itogi-remesla> [Accessed 16th September 2023].

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Салихова Айгуль Рустэмовна — кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник Центра искусствоведения Института языка, литературы и искусства имени Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан, Казань, Россия.

E-mail: aygul.salikhova@gmail.com

ORCID: 0009-0005-8894-3920

ABOUT THE AUTHOR

Aygul R. Salikhova — Cand. Sc. in Philology, Leading Researcher of the Center for Art Studies, G. Ibragimov Institute of Language, Literature and Arts of Tatarstan Academy of Science, Kazan, Russia.

E-mail: aygul.salikhova@gmail.com

ORCID: 0009-0005-8894-3920

Статья поступила в редакцию: 16.10.2023

Отредактирована: 28.01.2024

Принята к публикации: 02.02.2024

Received: 16.10.2023

Revised: 28.01.2024

Accepted: 02.02.2024

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Салихова А. Р. Драматургия А. Островского и татарское театральное искусство // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2024. № 1. С. 70–81.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-70-81

EDN FMUJNW

FOR CITATION

Salikhova A. R. A. N. Ostrovsky's Dramaturgy and the Tatar Theatre. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2024, no. 1, pp. 70–81.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-70-81

EDN FMUJNW

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-82-97
EDN GOOXDF
УДК 821.161.1-2: 792.2(=161.1)

А. Н. Зорин
Саратовский национальный исследовательский
государственный университет имени Н. Г. Чернышевского,
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова,
Саратов, Россия
ORCID: 0000-0002-2342-4039

Постгуманистические тенденции в современных трактовках пьес Островского на российской сцене

АННОТАЦИЯ

Рубеж 2010–2020-х годов стал временем смелых экспериментов со сложным социально значимым содержанием пьес Островского, которое оказалось созвучно киновысказываниям в жанре трансгуманистической антиутопии.

Современные театральные версии демонстрируют сложный метатекст, сближающий постановочную традицию постижения Островского с поисками режиссеров, обладающих киноопытом. При этом наиболее перспективной формой освоения киноинтертекста в структуре сюжета пьес становятся версии антиутопического взгляда на социальные отношения, зафиксированные в современном экранном искусстве. В постановке Саратовского театра драмы имени И. А. Слонова «доXXXод» (2018) по пьесе «Доходное место» режиссер Данил Чашин переносит действие из XIX века в абстрактное будущее, воспроизводимое в декорациях и видеопроекции мрачными футуристическими деталями. В спектакле Мурата Абулкатина на сцене Саратовского театра юного зрителя имени Ю. П. Киселева проживание Катериной Кабановой переломных моментов судьбы визуально ассоциируется с эпизодами из фантастических фильмов и футуристических видеоигр. В результате предлагаемые обстоятельства и характеры классической пьесы Островского идеально вписываются в эстетическую систему координат киберпанка или антиутопии, где киноассоциации с культовыми лентами востребуют узнаваемую реалистическую манеру игры знаменитых актеров и формируют при этом смысловые отсылки к экзистенциальной проблематике популярных кинофильмов и телесериалов. Актуализация киновысказываний возникает в прямых киноцитатах популярных лент постгуманистической эстетики: «Терминатор», «Матрица», «Бегущий по лезвию», «Вспомнить всё», «Видоизмененный углерод», «Электрические сны Филипа К. Дика», «Меланхолия», аниме «Метрополис». Возрастающее число таких постановок актуализирует в сознании молодого поколения важность проблематики пьес великого русского драматурга, приближает к пониманию их злободневности уже в обновленной системе этических и эстетических координат. В результате поиски театра накануне и в год празднования юбилея Островского (2023) во многом перекликаются с историей прорывных интерпретаций времен празднования столетия Островского, которые определили революционный характер его трактовок в контексте доминант кинокультуры 1920-х.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

А. Н. Островский, русский театр, трансгуманизм, актуализация классики, киноаллюзии.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-82-97
EDN GOOXDF
УДК 821.161.1-2: 792.2(=161.1)

Artem N. Zorin
Saratov State University,
Saratov State Conservatoire,
Saratov, Russia
ORCID: 0000-0002-2342-4039

Posthumanist Tendencies in Modern Interpretations of Ostrovsky's Plays on the Russian Stage

ABSTRACT

The period between 2010 and 2020 became a time of bold experiments with the complex, socially significant content of Ostrovsky's plays, which found resonance with cinematic expressions in the genre of transhumanist dystopia. Contemporary theatre versions demonstrate a complex metatext, which combines the tradition of interpreting Ostrovsky with preceding generations of directors with cinematic experience. In this context, the most promising form of engaging with the cinematic intertext within the plot structure of the plays becomes versions that offer a dystopian view on social relations, as captured in contemporary screen art. In the production *doXXod* (2018) by the Saratov Drama Theatre named after I. A. Slonov, based on the play *A Profitable Position*, director Danil Chashin moves the action from the 19th century to an abstract future, which is represented in the sets and video projections with grim futuristic details. In the performance by Murat Abulkatinov on the stage of the Saratov Academic Youth Theatre named after Y. P. Kiselev, Katerina Kabanova's life-changing moments are visually associated with episodes from science fiction movies. As a result, the proposed circumstances and characters of Ostrovsky's classic play ideally fit into the aesthetic coordinates of cyberpunk or dystopia, where cinematic associations with cult films demand a recognizable realistic acting style of famous actors while forming meaningful references to the existential issues of popular movies and TV shows. The actualization of cinematic expressions arises in direct quotes from popular films of posthumanist aesthetics: *Terminator*, *The Matrix*, *Altered Carbon*, *Philip K. Dick's Electric Dreams*, *Melancholia*, anime *Metropolis*. The increasing number of such productions actualizes the issues of the plays of the great Russian playwright in the consciousness of the younger generation and brings us closer to understanding of their relevance in a renewed system of ethical and aesthetic coordinates. As a result, the theatre's search on the eve of and during the celebration of Ostrovsky's anniversary (2023) largely echoes the history of breakthrough interpretations during the celebration of Ostrovsky's centenary, which defined the revolutionary character of his interpretations in the context of the dominant cinema culture of the 1920s.

KEYWORDS

A. N. Ostrovsky, Russian theatre, transhumanism, actualization of classics, cinematic allusions.

Постгуманистическая эстетика, предчувствуя суть человеческого бытия в постиндустриальную эпоху, в ожидании недалекого будущего выражает опасения, связанные с доминированием искусственного интеллекта, проницаемостью всех сфер жизни личности, тотальной властью над человеческим телом, увеличением разрыва в социальном статусе — всеобъемлющим цифровым рабством. Балансирование между продвигаемой в СМИ утопией дигитализации и антиутопичностью постгуманистической футурологии в философии, литературе, искусстве становится частью социокультурной картины мира, определяет мейнстрим в создании наиболее успешных и амбициозных экранных проектов, рассчитанных на аудиторию, активно программирующую образ будущего. Рефлексия над предельностью бытия человечества под напором цифровизации затмила фобии ядерного апокалипсиса времен холодной войны. По мысли Мишеля Фуко, «человек, как без труда показывает археология нашей мысли, — это изобретение недавнее. И конец его, быть может, недалек. <...> можно поручиться: человек исчезнет, как исчезнет лицо, начертанное на прибрежном песке» [1, с. 487].

ТРАНСГУМАНИЗМ В ТЕАТРЕ И КИНОКОНТЕКСТЫ

Существование зрителя в парадигме постгуманистических представлений для театра становится не столько потенциалом развития постдраматической теории, сколько одной из возможностей преодоления границ очуждения и остранения. Это происходит в связи с активизацией новых когнитивных механизмов восприятия реальности интерактивным/игровым сознанием молодежной части публики за счет эмоционального опыта видеоконференций и компьютерных игр — выдающиеся проекты в жанре интерактивного кино сформировали у широкого круга молодой аудитории новый уровень коммуникативного запроса на действенное эстетическое сопереживание за пределами реакции на телесное соприсутствие и без взрывной активизации соучастия в перформативном акте, на чем настаивает постдраматический театр. Исчезновение социальной дистанции телесного (этикет, зона интимного) в виртуальном пространстве открывает возможности для полноценного слияния бытия актера и зрителя, когда «вместо того, чтобы создавать у зрителей ощущение полной отстраненности в смысле брехтианского эффекта дистанцирования, “постбрехтианские” саморефлексивные комментарии, а также сбои, намеренно включенные в пьесу, служат еще одним способом усиления аффективной связи между исполнителем и аудиторией» [2, р. 48].

Потенциал трансгуманистических форм театральной реальности ярко проявился в период пандемии COVID-19 — например, в проекте 2020 года ирландской театральной труппы *Dead Centre To Be a Machine (Version 1.0)*, где размышления героев об одиночестве, предельности бытия и смерти переключаются с настроением аудитории, наблюдающей за постановкой онлайн [3].

Спектакль стал феноменом постцифрового перформанса, моделирующего новое ощущение соприсутствия у онлайн-зрителя — с характерным размытием границы между живым представлением и виртуальным наблюдением, одновременностью присутствия и взаимодействия в реальном времени, но на расстоянии и при повышенном чувстве эмоциональной связи удаленной аудитории с артистами, заменяющей физическую близость и позволяющей в цифровом соучастии добиться большего уровня эмпатии [2, р. 48]. В рамках новой «модели исполнения [но также и понимания] себя, которая характеризует состояния становления за пределами традиционных упорядочивающих систем, биологических императивов или бинарных ограничений» [4, р. 434]. Неслучайно именно пандемийный 2020-й стал годом, когда доходы мировой индустрии видеоигр превысили доходы кинопроизводителей и мирового спорта, вместе взятых.

Юбилеи Островского с промежутком в 50 и 100 лет выявляют реперные точки в поисках новой модели репрезентации эстетики классика русского театра, обновления театрального языка. Н. В. Песочинский отмечал системный и даже знаковый характер обращений к Островскому в период столетия драматурга, пришедшийся на переломные для советской театральной (и не только) эстетики 1920-е годы. Исследователь указывает на преемственность «Грозы» А. Я. Таирова (1922), «На всякого мудреца довольно простоты» С. М. Эйзенштейна (1923), «Доходного места» (1923) и «Леса» (1924) В. Э. Мейерхольда, «Горячего сердца» К. С. Станиславского (1926) — постановок, выстраивающих определенный стилистический и идейный диспут не только вокруг наследия Островского в новую эпоху, но и вокруг художественных поисков и идейно-эстетических споров учителей и учеников [5]. Потенциальный диалог с этими крупнейшими высказываниями задал на последующее столетие широкий спектр интерпретационных подходов, подобно тому, что сделали чуть позже, но более аргументированно мейерхольдовский «Ревизор» и Хлестаков Михаила Чехова для сценической традиции гоголевских постановок — раскрывая метатеатральные координаты драматургической поэтики Гоголя [6; 7].

Новая круглая дата стала поводом для подведения итогов столетних поисков вокруг вариантов постановочных решений пьес Островского уже на новом этапе истории не только театра, но и всего общества. К началу 2020-х спектакли по Островскому зафиксировали режиссерские эксперименты на стыке традиционных и постдраматических театральных форм, переосмысление эйзенштейновской установки на кинофикацию сюжетного пространства пьес и сновидческий характер отображения событийного ряда, актуализировали прошлые социальные конфликты в новых политических реалиях.

Огромный спектр стилистических решений в спектаклях по Островскому отражает универсализм его драматургической поэтики — гигантский масштаб влияния пьес на репертуарную политику российских театров выявляет феномен равноценности традиционалистских сценических трактовок, отражающих константы национальных характеров, претворяющих классические

возможности отечественной театральной школы, наряду с жесткой актуализацией, сочетающей вариативные воплощения пьес в системе новых эстетических координат с элементами авангардных форм искусства.

Н. И. Шалимова обнаруживает в вершинных высказываниях современной сцены продуктивность взаимодополнения аутентичных традиций исполнения пьес «русского Мольера» Малым театром принципиально новыми трактовками, погружающими тексты классика в пространство постмодерна. «Проблема решается путем игрового транспонирования авторских заданий. Дистанцию между драматургическими персонажами и театральными образами актеры заполняют “своими” словами, штрихами и красками. Вместо лицезрения объективно существующего художественного типа зрители наблюдают, как исполнители ролей с этим типом играют, то скрывая расстояние между собой и образом, то всемерно обнажая его, то почти растворяясь в нем. <...> Настаивать на безусловной верности какого-то одного игрового подхода к классическому произведению представляется столь же бесполезным, как выяснять, какой тип театральности “лучше”: академический или альтернативный. <...> “Низвергнуть” правду и правоту реалистической традиции исполнения Островского невозможно, пока живо искусство Малого театра (все-таки отсчет мы ведем от него, что справедливо с любой точки зрения). Но сбросить со счетов противоположную тенденцию истолкования классики тоже не получится — успехи ее очевидны. По существу, линия разграничения между правдой и ложью театра сегодня проходит не между разными театральными течениями, а внутри каждого из них» [8, с. 26].

Ряд спектаклей рубежа 2010–2020-х годов обнаруживает установку не только на постмодернистские, но и на метамодернистские и трансгуманистические тенденции в отражении вневременного характера конфликтов пьес Островского.

Идеи трансгуманизма репрезентированы в значительном ряде художественных феноменов последних десятилетий. Наиболее последовательно это проявилось в экранной культуре — механистическая природа «важнейшего из искусств» в синтезе с поисками художественного акционизма и видео-арта, наглядно демонстрировала и отрефлектированные варианты мотивов постгуманистической философии, и новые художественные формы, открывающиеся с освоением кинематографом новых компьютерных технологий. Как и сто лет назад, в ситуации цифрового прорыва кино оказалось в наиболее выигрышной позиции, став авангардом футуристического искусства (хотя в чем-то эта позиция кажется уязвимой, так как кино утрачивает связь со своей первоприродой — аналоговым видео- и аудиовоспроизведением — и оказывается полностью во власти цифровизации, что пока не свойственно никакому другому виду искусства на современном этапе).

Постгуманистическую эстетику интересуют новые формы, подобно тому, как постдраму интересуют конвергентные виды сценического языка, способного актуализировать восприятие зрителя и перевести его эмпатию в более активный регистр.

Кино с постгуманистической проблематикой носит новаторский характер, отражая страхи и надежды общества цифровой глобализации [9], обозначая новые философские темы в трансформации биоэтики [10], гендерных отношений и антропологических констант.

Сто лет назад Островский стал катализатором языковых поисков театральных режиссеров разных поколений, принадлежащих к разным эстетическим платформам. Для Эйзенштейна классическая комедия Островского определила пространство эксперимента по кристаллизации принципов кинофикации и циркизации театра, а на их основе — создание классического принципа «монтажа аттракционов», ставшего доминантой киноейнстрима на последующие десятилетия.

Недавний юбилей великого русского драматурга напомнил об эйзенштейновской эстафете и возвратил к рефлексии над притягательной пограничностью эстетики Островского, в которой соединялись реализм характеров и острая социальность, драматургическая минималистичность (создатель русского репертуарного театра крайне скуп, например, на авторские ремарки, что весьма нетипично для его времени и для логики развития русской драмы XIX века [11, с. 34; 12, с. 64]) и постоянное обращение к принципу театра в театре как своего рода метатеатральности. Все это в новую эпоху делает пьесы Островского идеальным материалом для эксперимента, где классический язык драмы рифмуется с постдраматической формой существования и при этом проецируется в насыщенное экранными проекциями пространство. И если для Эйзенштейна травестирование экранных традиций клоунады немого кино, псевдодокументалистики и сновидческого повествования экспрессионизма стало в киноэпизоде «Сон Глумова» стилистической доминантой его прорывного спектакля, то в современной театральной образности принцип кинофикации в обращении к Островскому наиболее мощно работает именно в пространстве постгуманистического киносюжета — в соединении театральной реальности и футуристической антиутопии.

ПАРАД АТТРАКЦИОНОВ ДИКОГО ЗАПАДА

Предпандемийные 2000-е годы сформировали новую самодостаточную эстетику многосерийного телефильма, способную саму идею серийности зарифмовать с глубоко проработанной историей характера, развивающегося во времени с высочайшей детальностью. Феномен сериалов начала XXI века, среди которых особенное место заняли «Во все тяжкие», «Клан Сопрано», «Настоящий детектив», продемонстрировал широчайшие возможности создания психологии персонажа, на протяжении долгого времени буквально живущего рядом со зрителем в каждодневных обстоятельствах. Эти сериалы стали не просто подтверждением жизнеспособности метода Станиславского, его учеников и продолжателей, а апофеозом классической театральной методологии в ее многочисленных взаимообогащающих ответвлениях.

Вслед за разработкой глубинной истории характера многосерийное телекино активно вышло за пределы классической онтологии, обращаясь к трансгуманистическим футурологическим сюжетам. При этом снижался статус собственно литературной фантастики, а психологическое проживание образа смещалось из области театральной традиции в метафорически кинематографическую. Опираясь на шедевры прокатной кинофантастики от Р. Скотта, Дж. Лукаса, Дж. Кэмерона, Д. Кроненберга до С. Кубрика, А. Тарковского и Л. фон Триера, режиссеры создавали разветвленные лабиринты футуристических сюжетов о границах телесной независимости человека, гранях биоэтики, антропологических пределах и социальном антагонизме будущего. «Черное зеркало» (2011–2024), «Мир Дикого Запада» (2016–2022) Джонатана Нолана и Лизы Джой, «Электрические сны Филипа К. Дика» (2017–2018), «Видоизмененный углерод» Лаэты Калогридис (2017), «Воспитанные волками» Аарона Гузиковского (2020–2022) стали культовыми киновысказываниями и предметом для многочисленных междисциплинарных исследований [13; 14]. Существующие не просто как феномен рефлексии над футурологическими вопросами и как новый системный этап актерской киноработы в технологических (motion capture) и психологических обстоятельствах XXI века, эти сериалы оказались конвергентной зоной интереса разных поколений — от носителей еще апокалиптического мироощущения времен холодной войны до поклонников интерактивного кино популярных видеоигр (*Fahrenheit, Detroit: Become Human, Heavy Rain, Death Stranding*).

Трансгуманистические сюжеты стали частью экранного мейнстрима XXI века. Именно кино заняло место важнейшего проводника в формировании новых выразительных средств постгуманистической эстетики в театральном пространстве. Прямое воспроизведение эпизодов фильмов на сцене, дополнение сценического текста экранными сюжетами в структуре постановки, стилизация под кино и теленарратив, цитирование в режиссерской экспликации классических кинолент, аллюзийные мотивы в сценическом повествовании — все эти формы кинофикации активно используются в современных постдраматических постановочных решениях. Они изначально, с 1920-х, манифестируют принципы условного театра в сценическом пространстве [15].

Эйзенштейн доказал, насколько мощно и эффективно в случае с Островским работает принцип «монтажа аттракционов», меняющий характер традиционных отношений между сценой и залом (по мысли С. Сергеева, «был необходим прием, который позволил бы зрителю не участвовать в происходящем, но сохранил бы “эффект присутствия”». Дистанцию между зрителем и действием для Эйзенштейна восстановил киноэкран» [16, с. 137]). Режиссеры 2010–2020-х годов не уступают отцам-основателям русской театральной школы, смело вступая в диалог с классиками режиссуры, рефлексировавшими сто лет назад и над Островским, и над экспериментами друг друга, хотя театральная ситуация начала XXI века уже не всегда позволяет деконструировать эти правила игры для воспринимающей аудитории — полный контекст такого «разговора» по-настоящему ясен только людям театра в силу

исторической глубины их художественных аллюзий. Принцип кинофикации в пьесах Островского значительно шире линии кино с постгуманистической проблематикой.

ГРОЗА БОСХА

«Гроза» Андрея Могучего в БДТ — один из наиболее успешных опытов нового века, актуализирующих диалог с театральной традицией. Минималистичность и экспрессионизм всех элементов спектакля, немые персонажи-птицы из босховско-брейгелевских миров, аллюзии сценического оформления мейерхольдовских постановок, интонационные пласты звукового ряда — от частушки и причета до оперы и трагической мелодекламации в стиле Таирова. Босховская образность Могучего открыто апеллировала к схожим мотивам у главных режиссерских фигур в кино — Тарковскому, Рене, фон Триеру. Спектакль современной режиссуры стал доминантой дальнейших экспериментов с темами Островского.

По мере приближения юбилейной даты крупнейшие режиссеры все острее выстраивали свой диалог с драматургом в сценическом высказывании по метатеатральному принципу (последний может рассматриваться как модель освоения театром постгоголевской традиции целостных эстетических систем крупнейших театральных классиков).

Однако в метатеатральном диалоге с современной публикой проступает опасность коммуникативной неудачи: в большинстве своем аудитория, в отличие от предыдущего поколения, уже не обладает культурным багажом советского зрителя с телеспектаклями по понедельникам и каноническим набором пьес в театрах страны. Современный обыватель, особенно в провинции, в силу изменения гастрольной политики последних десятилетий и культурной коммуникации в целом, не так обстоятельно осведомлен о развитии режиссерских стилей и подходов. Студент провинциального вуза не может на выходные поехать в Москву и купить билет в центральные театры, в отличие от его бабушек и дедушек в 1960–1970-е, и нередко стремится компенсировать это спектаклями в рамках трансляций TheatreHD.

Новое поколение зрителей имеет иной путь обретения культурного багажа и особый опыт театрализации. Если эйзенштейновский «Мудрец» обращался к современнику, который в условиях послевоенной разрухи вынужденно предпочитал важнейшие из искусств — кино и цирк, то современный театральный зритель вырастает на компьютерных играх в жанре интерактивного кино и интеллектуальных сериалах. Возникающая дифференциация объясняет уровень художественных запросов.

Новизна горизонтов зрительского и эстетического опыта сопереживания нынешних поклонников театра во многом определяет подход современной режиссуры к классике на сцене. Островский, как и сто лет назад, оказывается автором, наиболее открытым для экспериментов на стыке разных эстетик и видов искусства.

ВИДОИЗМЕНЕННЫЙ доХХХод

Спектакль «доХХХод» Даниила Чащина по пьесе Островского «Доходное место» (2018) на сцене Саратовского академического театра драмы — одна из редких постановок классики режиссером, постоянно работающим с современной драматургией. Действие его версии классической пьесы перенесено в абстрактное пространство антиутопического будущего. Герои Островского разнесены по разным уровням социальной иерархии очень четко — как в классической антиутопии. Жадов и Полинька обитают на экологически небезопасных нижних этажах мира будущего, поэтому за пределами своего крошечного домашнего пространства ходят в костюмах химической защиты. Вышневецкий и Юсов живут на орбитальной станции для небожителей, где и воздух чистый, и земные блага в изобилии. Поэтому когда Полинька требует от Жадова «доходного места», она просто хочет жить «по-человечески», вплоть до формы вечного человеческого рая через обретение телесного бессмертия, доступного в будущем немногим. Эта жесткая социальная заостренность коллизии снимает избыточный публицистический пафос прямой актуализации сюжетов Островского, поразившей зрителей на рубеже 1990–2000-х, когда, казалось бы, абстрактные истории из мира царского прошлого превратились в картины сиюминутного настоящего. Такого рода перенос действия пьес Островского во времени может вызвать и открытое недовольство в социуме — как, например, «Гроза» Григория Константинопольского, задевшая религиозные чувства определенной части аудитории.



Фото 1. Сцена из спектакля «доХХХод», режиссер Д. Чащин, архив Саратовского академического театра драмы имени Л. В. Слонова / Scene from “doХХХod” (A Profitable Position), director D. Chashchin, archive of the Saratov Slonov Drama Theatre

Афористичное название спектакля Данилы Чащина подчеркивает палиндромность части заглавия классика, скрывает намек на потаенное удовольствие как движущую силу современной цивилизации, конфликтов и мотивов драматургии нового времени. Оно становится абрисом фигуры доходяги-Жадова, который по законам волшебной сказки станет в конечном итоге наследником крестного отца подпольной империи Вышневецкого, уходящего с властного олимпа в небытие через провал некоей банной проруби на авансцене — с жестом терминатора I'll be back (фото 1).

Выход спектакля Чащина совпал с бумом интереса к «Черному зеркалу», «Электрическим снам Филипа К. Дика», «Видоизмененному углероду». Живо воспринятые самой широкой зрительской аудиторией стилистические элементы нового киномейнстрима свободно вошли в образную систему постановок и были адекватно восприняты молодежной частью публики.

Футуристическое будущее заостряет экзистенциальную проблему существования героев, так как речь идет не просто о благополучии или неблагополучии, а о природе телесности — конечной или бесконечной. Речь идет о полноценной или неполноценной биологической жизни, о полноценном или неполноценном существовании. В «доXXXоде» Полинька и Жадов — экоактивисты (фото 2). Они пестуют чахлые растения на полочках своей крошечной квартиры, борясь за право на полноценное биологическое существование и словно бы протестуя против механичности человеческого бытия, мира «зловещей долины», где живое подменено его электронной инверсией. Подобный мотив мощно проартикулирован в целом ряде футурологических сериалов,



Фото 2. Сцена из спектакля «доXXXод», режиссер Д. Чащин, архив Саратовского академического театра драмы имени Л. В. Слонова / Scene from “doXXXod” (A Profitable Position), director D. Chashchin, archive of the Saratov Slonov Drama Theatre

особенно последовательно в серии «Сумасшедший бриллиант» Марка Мундена в «Электрических снах Филипа К. Дика», где главному герою в исполнении Стива Бушеми запрещено выращивание живых растений и содержание животных, потому постепенно он становится заложником чувства к научно воссозданному существу, манипулирующему его сознанием.

Такого рода активизация концептов Островского в футуристических координатах спектакля позволяет интеллектуальной части зрителей не только уловить созвучные им интонацию и ритм, но и зарифмовать идеи киберфеминизма или биоэтики с контекстами великого драматурга. Разошедшиеся на цитаты фразы Островского приближают мир спектакля к зрителю и в то же время актуализируют многие из тех вопросов, которые возникали перед человеком в XIX веке, на заре промышленной революции. Сейчас они знакомы ему по целой серии компьютерных игр. Есть ряд киножанров, в том числе научно-фантастических, которые в варианте интерактивного кино сближают театральное проживание, театральную форму существования с кинематографической, и это тоже заставляет театр учитывать в диалоге со зрителем такую промежуточную форму существования, активизирующую футуристическую киноцитату, проживание видеоигры и эмпатию по отношению к проблеме выбора юных героев.

У Саратовского театра драмы и ранее был опыт успешной работы в трансгуманистической эстетике — в спектакле «Урод» Явора Гырдева по пьесе Мариуса фон Майенбурга. Еще в 2011 году известный болгарский режиссер предпринял попытку сблизить атмосферу компьютерной игры, неонуара и фантастики. Спектакль Гырдева в чем-то опередил свое время и не получил должной критической оценки ни местных, ни столичных театроведов. Спустя шесть лет, на волне бума сериальных антиутопий и актуализации творчества Островского в рамках постгуманистической эстетики на сцене, идея Чащина превратилась в культовое театральное высказывание.

«Видоизмененный углерод» как прецедентный текст в художественной структуре «доХХХода» проступает наиболее явственно. Его влияние заметно у многих театральных режиссеров, рассматривающих проблематику пределов телесности, граней духовного и телесного бытия, обретения человеком права на свою телесную оболочку через преодоление идеи тела-храма своего независимого духовного мира. В «Видоизмененном углероде» люди меняются телами по воле государства и наиболее богатой части общества, причем практикуются подмена тела и использование тела как тюрьмы. Возможность клонировать тело и оказываться в пространстве бессмертия — одна из главных тем фильма, как и проблем современной футурологии. Манипуляция бессмертием — высшая форма власти над людьми.

В спектакле Чащина постоянно возникающие видеовставки намекают зрителю на необходимость активно соотносить собственное впечатление от постановки с формами кинокультуры не столько постмодернистской, сколько метамодернистской. Проступающий этос антиутопии транслирует присутствие априорных ценностей — дискуссионных, ускользающих, но очень четко восходящих не к миру высшего материального блага, а к кристально чистой

этике автора. Спектакль настаивает на том, что зритель должен деконструировать режиссерскую систему координат, возвращая себе мир ценностей самого Островского, воссоздавая его, как пазл, из осколков традиционного бытия. Классический текст выходит за рамки бытования в форме текста театрального, превращаясь в интертекст реальностей актуальных форм искусства.

ПРЕДГРОЗОВАЯ МЕЛАНХОЛИЯ

На уровне визуальной образности премьеры Саратовского ТЮЗа «Гроза» Мурата Абулкатина (сентябрь 2023) даже в программке актуализирует зрительный образ второй сюжетной линии «Видоизмененного углерода»: девушки, упавшей с неба в воду, тело которой долгое время странствует, а когда его находят, никто не может восстановить сознание героини, даже несмотря на имеющуюся технологию. Никто не может понять ее загадку, она — жертва запредельно жестоких удовольствий богатых людей, живущих на небе. История жертвы является ключом к разгадке тайны хозяев жизни.

На программке спектакля Абулкатина эхолот улавливает в глубине воды очертания тела — то ли медленно всплывающего, то ли парящего в невесомости (фото 3). Также эта картина похожа на съемку УЗИ в утробе матери, отчего возникающий мотив возвращения героини к исходной чистоте,



Фото 3. Фрагмент афиши спектакля «Гроза», режиссер М. Абулкатин, архив Саратовского академического театра юного зрителя имени Ю. П. Киселева / Fragment of the poster for “The Storm”, director M. Abulkatinov, archive of the Saratov Academic Youth Theatre named after Yu. P. Kiselev



Фото 4. Сцена из спектакля «Гроза», режиссер М. Абулкатинов, архив Саратовского академического театра юного зрителя имени Ю. П. Киселева / Scene from "The Storm", director M. Abulkatinov, archive of the Saratov Academic Youth Theatre named after Yu. P. Kiselev

к обретению утраченной гармонии, к преодолению греховности, открывающейся в самых сильных чувствах проживаемого на земле, выходит на первый план. Время от времени монологи и признания переходят в странные полеты на земле — в каком-то запредельном сне и наяву мы видим ее отражение в черном зеркале (фото 4). Катерина живет так, словно плывет по темным водам и парит в ночном небе, — за скрытым демонизмом просматривается тема тоски по абсолютной чистоте. Режиссер воспроизводит постгуманистический мир ночных сцен «Меланхолии» Ларса фон Триера, где героиня Кирстен Данст словно бы притягивает к себе неминуемую катастрофу — планету Меланхолия — и наслаждается проживанием предельности своего бесцельного земного существования. В спектакле Абулкатинова музыкальная тема Катерины — оригинальный вокализ, построенный на минималистическом повторе мотива и постоянно возникающем напряженном гуле, вызывающем ощущение предельности проживаемого на сцене мгновения. Зритель попадает в мир пограничной эстетики, обладающей чертами кинофантастической истории, компьютерной игры и при этом реальной сценической жизни. В сочетании иллюзорности бытия и остроты проживаемого Катериной каждого мгновения реальности раскрывается трагическая тоска современного молодого героя по высшей справедливости. Тело ощущается им как клетка души или, может быть, как провокация для осознания в себе бездонной глубины, которую Фуко предполагал утраченной вместе

с исчезновением для человека XIX столетия координат классической философии. Лишь Катерине в мире запредельно уставших, стертых личностей, тяготящихся своей мужской природой, любым семейным статусом, — именно таким предстает окружение героини в спектакле Абулкатинова, — дано погрузиться с головой в звездное небо, пусть даже через его отражение в темных волжских водах, и так ощутить глубоко скрытый нравственный закон.

Атмосфера города Калинова воспроизведена в деталях — за внешним фасадом благополучия скрывается отчаяние всех и каждого. Через ряд интертекстов режиссеру спектакля удается выстроить ассоциативную логику от великой трагедии Островского к известной образованному зрителю еще одной современной минималистической притче — популярному британскому криминальному сериалу «Убийство на пляже» (2011). Конфликт личности и общества, прибрежный обрыв как последний трамплин в преодолении людской злобы — все это оживляет координаты эстетики русского классика.

Опыт осмысления тем Островского в постгуманистических координатах решительно меняет доминанты принципов сценической актуализации — через приближение к эмоциональному и интеллектуальному опыту современного зрителя в контексте его футурологических впечатлений.

От обличения «безвозвратно ушедшего» мира капитала в советских трактовках до антиутопических предостережений — такая смена вектора оценок Островского демонстрирует его актуальность далеко за пределами оцениваемого современного контекста. Кажущийся прагматизм Островского — как расчетливого драматурга, театрального деятеля и успешного реализатора множества планов и сюжетов — оказывается надреалистичным.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Фуко М. Слова и вещи: археология гуманитарных наук/пер. с фр.: В. П. Визгин (первая часть), Н. С. Автономова (вторая часть). СПб.: А-скад: АОЗТ «Талисман», 1994. — 405 с.
2. Radak T. "Dying... to Connect": Postdigital Co-presence in Dead Centre's *To Be a Machine (Version 1.0)* (2020) // Theatre Research International. 2023. Т. 48. № 1. Pp. 38–51.
3. Walsh F. Grief Machines: Transhumanist Theatre, Digital Performance, Pandemic Time // Theatre Journal. 2021. Т. 73. № 3. Pp. 391–407.
4. Causey M. Postdigital Performance // Theatre Journal. 2016. Т. 68. № 3. Pp. 427–441.
5. Песочинский Н. В. «Назад к Островскому»: деконструкция постановки классики в режиссерском театре 1920-х годов // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 1. С. 10–26.
6. Купцова О. Н. Театральный генезис и проблема сценичности «Театрального разъезда...» Н. В. Гоголя // Гоголь: материалы и исследования. Выпуск 3. М.: ИМЛИ РАН, 2012. С. 195–208.
7. Зорин А. Н. Метатеатральность «Ревизора» и разносторонность гоголевского взгляда на театр // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 1. С. 46–66.
8. Шалимова Н. А. Островский своими словами, штрихами и красками // Вопросы театра. Proscenium. 2018. № 3–4. С. 11–26.
9. Гуров О. Н. Метавселенная — из сумерек во тьму перелетая? // Наука телевидения. 2022. Т. 18 (1). С. 11–46.
10. Цыганков А. С. Границы человеческого бытия: трансгуманизм в современном американском кинематографе // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13. № 6. С. 680–688.

11. Ходус В. П. Репарка в драматургическом тексте А. П. Чехова: стереотипичность и новые модели // Изменяющийся языковой мир. Пермь, 2001. С. 34–36.
12. Зорин А. Н. А. Н. Островский: разрушение мизансцены (к проблеме авторской репарки в драматических произведениях) // Известия Саратовского университета. Серия «Социология. Политология». 2009. Т. 9. Вып. 3. С. 63–67.
13. *Westworld and Philosophy: If You Go Looking for the Truth, Get the Whole Thing*/ed. by J. B. South, K. S. Engels. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell, 2018. — 264 p.
14. *Reading Westworld*/ed. by A. Goody, A. Mackay. Cham: Palgrave Macmillan, 2019. — 313 p.
15. Матвиенко К. Н. Новое ретро. Театр и кино: взаимодействие искусств сегодня // Театральная жизнь. 2006. № 2. С. 38–40.
16. Сергеев А. В. Циркизация театра: от традиционализма к футуризму. СПб.: СПбГАТИ, 2008. — 157 с.

REFERENCES

1. Foucault M. *Slova i veshchi: Arkheologija gumanitarnykh nauk* [Words and Things: Archeology of the Humanities]. Transl. from fr. by V. P. Vizgin (First Part), N. S. Avtonomova (Second Part). St. Petersburg: A-cad: Talisman, 1994. 405 p.
2. Radak T. "Dying... to Connect": Postdigital Co-presence in *Dead Centre's To Be a Machine (Version 1.0)* (2020). *Theatre Research International*. 2023, vol. 48, no. 1, pp. 38–51.
3. Walsh F. Grief Machines: Transhumanist Theatre, Digital Performance, Pandemic Time. *Theatre Journal*. 2021, vol. 73, no. 3, pp. 391–407.
4. Causey M. Postdigital Performance. *Theatre Journal*. 2016, vol. 68, no. 3, pp. 427–441.
5. Pesochinsky N. V. "Nazad k Ostrovskomu": dekonstrukcija postanovki klassiki v rezhisserskom teatre 1920-h godov ["Back to Ostrovsky": Deconstruction of Staging Classics in a Directorial Theatre of the 1920s]. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 1, pp. 10–26.
6. Kuptsova O. N. *Teatralnyj genesis i problema stsenichnosti "Teatralnogo razjezda..."* N. V. Gogol'a [Theatrical Genesis and the Problem of Scenic Quality of *Leaving the Theatre* by N. V. Gogol]. In: *Gogol: materialy i issledovanija. Vypusk 3* [Gogol: Materials and Research. Vol. 3]. Moscow: IMLI RAN, 2012, pp. 195–208.
7. Zorin A. N. *Metateatral'nost' «Revizora» i raznostoronnost' gogolevskogo vzgljada na teatr* [The Metatheatricality of "The Government Inspector" and Gogol's Multidimensional View of Theatre]. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 1, pp. 46–66.
8. Shalimova N. A. *Ostrovsky svoimi slovami, shtrikhami i kraskami* [Ostrovsky in His Own Words, Strokes and Colors]. *Voprosy teatra. Proscaenium*. 2018, no. 3–4, pp. 11–26.
9. Gurov O. N. *Metavseleonnaja — iz sumerek vo i'mu pereletaja?* [Metaverse — Flight From Dusk to Darkness?]. *Nauka televidenija*. 2022, vol. 18 (1), pp. 11–46.
10. Tsygankov A. S. *Granitsy chelovecheskogo bytija: transgumanizm v sovremennom amerikanskom kinematografe* [Boundaries of Human Existence: Transhumanism in Modern American Cinema]. *Observatorija kul'tury*. 2016, vol. 13, no. 6, pp. 680–688.
11. Khodus V. P. *Remarka v dramaturgicheskom tekste A. P. Chekhova: stereotipichnost' i novye modeli* [Remarque in the Dramatic Text by A. P. Chekhov: Stereotyping and New Models] In: *Izmen'ajushchij'sja jazykovoj mir* [Changing Linguistic World]. Perm, 2001, pp. 34–36.
12. Zorin A. N. A. N. *Ostrovskiy: razrusheniye mizanstseny (K probleme avtorskoj remarki v dramaticheskikh proizvedenijakh)* [A. N. Ostrovsky: Destruction of the *Mise-en-scène* (To the Problem of the Author's Stage Directions in Dramatic Works)]. *Izvestija Saratovskogo universiteta. Sociology. Politology*. 2009, vol. 9, no. 3, pp. 63–67.
13. *Westworld and Philosophy: If You Go Looking for the Truth, Get the Whole Thing*. Ed. by J. B. South, K. S. Engels. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell, 2018. 264 p.
14. *Reading Westworld*. Ed. by A. Goody, A. Mackay. Cham: Palgrave Macmillan, 2019. 313 p.
15. Матвиенко К. Н. *Novoje retro. Teatr i kino: vzaimodeystviye iskusstv segodnya* [New Retro. Theatre and Cinema: Interaction of Arts Today]. *Teatralnaja zhizn*. 2006, no. 2, pp. 38–40.
16. Sergeev A. V. *Tsirkizatsija teatra: ot traditsionalizma k futurizmu* [Circization of the Theatre: From Traditionalism to Futurism]. St. Petersburg: Sankt-peterburgskaja gosudarstvennaja akademija teatralnogo iskusstva, 2008. 157 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Зорин Артем Николаевич — доктор филологических наук, профессор Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского и Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова.

E-mail: art-zorin@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-2342-4039

ABOUT THE AUTHOR

Artem N. Zorin — Dr. Sc. in Philology, Professor of the Saratov State University & Saratov State Conservatoire.

E-mail: art-zorin@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-2342-4039

Статья поступила в редакцию: 25.11.2023

Отредактирована: 12.02.2024

Принята к публикации: 14.02.2024

Received: 25.11.2023

Revised: 12.02.2024

Accepted: 14.02.2024

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Зорин А. Н. Постгуманистические тенденции в современных трактовках пьес Островского на российской сцене // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2024. № 1. С. 82–97.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-82-97

EDN GOOXDF

FOR CITATION

Zorin A. N. Posthumanist Tendencies in Modern Interpretations of Ostrovsky's Plays on the Russian Stage. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2024, no. 1, pp. 82–97.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-82-97

EDN GOOXDF

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-98-110
EDN LNCAWX
УДК 792.2(470.620):821.161.1-2

В. В. Сердечная
Кубанский государственный университет,
Краснодар, Россия
ORCID: 0000-0001-8718-3556

Островский на краснодарской сцене в 2022–2023 годах: динамика интерпретативных подходов

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена различным подходам к постановке пьес Островского в Краснодарском академическом театре драмы в преддверии юбилея драматурга, в 2022–2023 годах. На материале режиссерской лаборатории 2022 года и двух премьер 2023 года автор делает вывод о том, что обращение к Островскому сегодня требует от режиссера значительной работы по осмыслению задач, которые ставит драматургия классика. В лаборатории под руководством Олега Лоевского была выявлена необходимость стилистической и жанровой адаптации пьес Островского и показана палитра возможностей: от лаконичного эскиза Мурата Абулкатина до экспрессивной «Пучины» Лизы Бондарь. Доведенный до спектакля эскиз Артема Устинова по «Снегурочке» продемонстрировал потенциал жанрового переосмысления текста Островского, возможности антиутопии, фантастики и школьной драмы в трактовке «весенней сказки». Более традиционный по форме спектакль Тимура Насирова по «Бесприданнице» оказался менее примечательным в области диалога с Островским: несмотря на хорошие актерские работы и метафоричную сценографию Константина Соловьева, постановке как будто не хватило интерпретационной смелости и точности. Таким образом, Краснодарский театр драмы в 2022–2023 годах активно взаимодействовал с наследием Островского, выясняя его актуальность и направляя зрительский интерес. Традиционный для театральной провинции (и не только провинции) запрос на «классический театр», на «поставлено точно по пьесе» приводит к иллюстративности постановочных решений, к уплощению режиссерской мысли.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Островский, «Бесприданница», «Снегурочка», «Пучина», Краснодарский театр драмы, Артем Устинов, Лиза Бондарь, Тимур Насиров.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-98-110
EDN LNCAWX
УДК 792.2(470.620):821.161.1-2

Vera V. Serdechnaia
Kuban State University,
Krasnodar, Russia
ORCID: 0000-0001-8718-3556

Ostrovsky on the Krasnodar Theatre Stage in 2022–2023: Dynamics of Interpretative Approaches

ABSTRACT

The article is devoted to various approaches to staging Ostrovsky's plays at the Krasnodar Academic Drama Theatre devoted to the playwright's anniversary: in 2022–2023. Based on the material of the director's laboratory in 2022 and two premiere performances released in 2023, the author concludes that staging Ostrovsky today requires the significant work of director in understanding the aims of the author's dramaturgy in nowadays reality. The laboratory, led by Oleg Loevsky, highlighted the need for stylistic and genre adaptation of Ostrovsky's plays and showed numerous options: from the laconic sketch of Murat Abulkatinov to the expressive *The Abyss* by Liza Bondar. Artem Ustinov's sketch of *The Snow Maiden* that became a performance demonstrated the potential of genre rethinking of Ostrovsky's text, the possibility of dystopia, science fiction and school drama in the interpretation of the "spring fairy tale". Timur Nasirov's more traditional performance *Without a Dowry* turned out to be less interesting in the dialogue with Ostrovsky: despite the good actors' works and metaphorical scenography by Konstantin Solovyov, the performance lacked interpretative courage and accuracy. Thus, the Krasnodar Drama Theatre in 2022–2023 worked extensively with Ostrovsky's legacy, clarifying its relevance and proving the audience's request. Traditional for the provincial theatre, and not only the provincial one, the request for "classical theatre", for "staging closely to the play" leads to the illustrativeness of production decisions and simplifying of the director's idea.

KEYWORDS

Ostrovsky, *Without a Dowry*, *The Snow Maiden*, *The Abyss*, Krasnodar Drama Theatre, Artem Ustinov, Lisa Bondar, Timur Nasirov..

Островский — значительнейший русский драматург, «отечественный Шекспир», со дня рождения которого исполнилось 200 лет в 2023 году, закономерно был поставлен во всех театрах. Конференции, лаборатории, статьи, фестивали — все посвящалось Островскому, который в постсоветское время сумел пережить настоящий ренессанс: те реалии капитализма, которые он, в частности, описывал, вновь стали актуальны в наши времена.

Можно согласиться с тем, что «этико-эстетическая картина бытовой и социальной действительности России, представленная в произведениях Островского, легко масштабируется и остается до сих пор актуальной, она по-прежнему отображает наше представление о себе и понимание себя в разных аспектах и формах бытовой и социальной действительности» [1, с. 102–103]. Однако правда и то, что «прочтение пьес Островского в соответствии с нашим временем, веком XXI и его проблемами, еще требует своего осмысления» [2, с. 157], и то, что «кто не восхитился Островским или не разозлился на него, тот не постиг основы русского искусства» [3, с. 197].

Вопрос об актуальности пьес Островского, несомненно, остался злободневным, потому что описанному у него быту уже полтора века; не только многие социальные институты, но и некоторые представления о должном и недожном успели безвозвратно уйти в прошлое. И потому вопрос о том, остается ли Островский драматургом «музейным» или драматургом для сегодняшнего зрителя, остается не совсем разрешенным. Особенно это касается театральной провинции с ее все еще актуальным запросом на «классические спектакли» (не будем сейчас углубляться в тонкости понятия «классика» и в то, что в среднем подразумевает этот зрительский запрос: кринолины ли, русские наряды или особую театральную интонацию «старой школы»). Ведь и Островский был в свое время новатором, предлагая на смену привычным уже на отечественной сцене мелодрамам «бытовой» театр с его преобразующим воздействием [4].

Из недавних сильных постановок по Островскому в Краснодаре можно вспомнить «Грозу» Даниила Безносова в Молодежном театре (2016), многократно номинированный на разные премии, очень ясный по мысли и точный по настроению спектакль, любимый всеми: критиками, зрителями, артистами¹.

На вопрос о том, каким может быть сегодня Островский, стремится ответить Краснодарский театр драмы под руководством главного режиссера Арсения Фогелева. За два года в театре прошла режиссерская лаборатория по Островскому и были поставлены два спектакля по его пьесам. Таким образом, к наследию драматурга театр обращался не просто целенаправленно, а даже настойчиво.

БЫТ ИЛИ НЕ БЫТ

1 Банасюкевич А. Случайная смерть // Блог Петербургского театрального журнала. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/sluchajnaya-smert/> (дата обращения: 05.09.2023).

Именно под таким названием — «Быт или не быт» — состоялась режиссерская лаборатория по Островскому в 2022 году. Название лаборатории призвано было ответить на актуальный вопрос: зачем и как ставить эти

пьесы сегодня? Как верно говорил на обсуждении куратор лаборатории Олег Лоевский, театр интересен нам только тогда, когда говорит нам о нас самих. Что же может нам о нас сказать Островский?

Четыре режиссера — Арсений Фогелев, Мурат Абулкатинов, Лиза Бондарь и Артем Устинов — выбрали для лабораторных работ пьесы: «Свои люди — сочтемся», «Сердце не камень», «Пучина» и «Снегурочка». Все постановщики обошлись с материалом свободно — не в смысле «осовременивания», а в контексте углубления в творческий диалог. Как может — или должен — звучать Островский сегодня? Как меняется жанр его произведений?

Для своего эскиза «Сердце — не камень» Мурат Абулкатинов собрал в фойе театра узнаваемые желтые диванчики и перегородил ими камерную сцену. На них расположились люди в современных черных одеждах: режиссер ставит не «комедию», а минималистичную по средствам драму из жизни новых русских, повествующую прежде всего о гордыне. Это главный порок, объединяющий всех (или почти всех) героев. Немного сократив текст, режиссер его отчасти перемонтировал по законам киносценария. В трактовке поведения героев режиссер не дал всех ответов, оставляя место и для загадки. Например, из эскиза не было ясно, почему в финале так изменился строгий купец, вдруг оставивший жене все? Каков по своей природе соблазнитель Ераст (яркая роль Асира Шогенова): бесчестный соблазнитель или же искренний влюбленный? И каковы возможности их с Верой отношений? Лаконичность используемых постановочных средств высветила психологический потенциал текста Островского, его вневременную смысловую состоятельность. Жаль, что этот эскиз не был продолжен (фото 1).



Фото 1. «Сердце не камень». Эскиз Мурата Абулкатинова. Фото Елены Анискиной / “The Heart is Not a Stone”, sketch directed by Murat Abulkatinov. Photo by Elena Aniskina

Главный режиссер театра Арсений Фогелев трансформировал «Свои люди — сочтемся» из комедии в полижанровое действо с неожиданным финалом. Эскиз был показан на уличной сцене театра, в зеленом дворе у служебного входа. Герои пьесы, купеческая семья, выглядели здесь как позднесоветские номенклатурные работники: так, папа, как молодящийся пенсионер, бегал в новомодном по меркам 1980-х спортивном костюме. Начало истории казалось нуарной версией драматургии Чехова (у каждого героя внутренняя драма, герои не слышат друг друга), середина стилистически решалась почти как деревенская комедия (смешные мизансцены, забавные персонажи), а финал стал почти притчевым: вместо того чтобы страдать со всеми вместе (как было у Островского, когда «“порок” в лице Подхалюзина <...> не был наказан» [5, с. 14]), Аграфена Кондратьевна выстрелила в обнаглевшую молодежь, реализуя жестокую справедливость. Этот интересный эскиз как будто не имел точной цели, в то же время наглядно показывал возможные перспективы жанрового расширения наследия Островского.

Лиза Бондарь поставила один из самых интересных и законченных эскизов той лаборатории: «Пучину», «сцены из московской жизни», она представила как лаконичную притчу о безвыходности патриархального капитализма. Местом действия для всего сюжета было выбрано кладбище: течение времени отмечалось растущим числом крестов. В то время как Островский, не избежав упрека в мелодраматичности, написал о победе добра над злом (добрый и богатый мужчина помогает бедной заблудшей семье), режиссерка представила на сцене мир, где юных девушек всегда будут продавать многообещающим женихам. Два сватовства разыграны очень схоже, при этом мать и дочь замечательно играет одна и та же актриса — Анастасия Довбыш. Протагонист Кисельников (Михаил Дубовский) — грустная пародия на маленького человека [6]; этот герой лишь единожды сможет выкрикнуть всю правду всем — и то только в мечтах. Доведенный до края бедностью, он таки берет взятку, которая физически унижает его, пригибает к полу; дальше он, недо-Гамлет, сбегает от нестерпимой действительности в поддельное сумасшествие. Лиза Бондарь точно расставила смысловые акценты путем переработки несколько наивной дидактики пьесы. Так, великодушный резонер Погуляев — пожалуй, самый плоский образ — в точном исполнении Алексея Мосолова стал шустримым удачливым дельцом, который, преуспев, входит в те же капиталистические круги, от влияния которых хотел избавить друга. Пособницей этого патриархального мира купцов-дельцов оказывается в эскизе и мать героя (точная работа Марии Грачёвой), выдающая внучку за богача. Режиссерка с иронией и болью, напоминающими, как ни странно, настроения «Грозы» Могучего, рисовала в эскизе картину мира, где аксиология зиждется на деньгах и традициях, люди строго поделены на своих и чужих, не путешествуют принципиально, веруют в суеверия и лечатся у знахарей, несмотря на недостаток. Выглядит эта картина пугающе узнаваемо (фото 2).

Из четырех лабораторных эскизов спектаклем стал только один: это «Снегурочка» Артема Устинова — уже не весенняя сказка, а антиутопия янг-эдалт; о ней речь впереди.



Фото 2. «Пучина», эскиз Елизаветы Бондарь. Фото Елены Анискиной / “The Abyss”, sketch directed by Elizaveta Bondar. Photo by Elena Aniskina

Лаборатория «Быт или не быт» встряхнула, кажется, не только театр, но и зрительское сообщество. Стало ясно, что Островский может быть интересен на сцене вне исторического антуража, что его истории могут идти не как «костюмные» драмы, а как экзистенциальные. «Смеяться над необразованными купцами легко и беззаботно. Увидеть себя в этих купцах и таким образом победить в себе свои слабости и недостатки — сложнее и важнее для жизни» [7, с. 173]. Диалог с драматургом был начат театром, чтобы продолжиться в следующем году двумя премьерами.

БЕСПРИДАНИЦА И ФОНТАНЫ

Лаборатория предъявила краснодарскому зрителю яркого, актуального Островского, который задавал очень современные вопросы и давал на них будоражащие ответы. Однако театр чувствовал — в особенности в преддверии юбилея — и растущий запрос зрителя на «классического» Островского, как это часто формулируют, «как в книге». Закрыть эту нишу ожиданий, кажется, и был призван Тимур Насиров, приглашенный поставить «Бесприданницу».

Спектакль его оказался в меру метафоричным, в меру громким, в меру хорошо сыгранным, очень красивым по сценографии — в общем, приличная



Фото 3. «Бесприданница», режиссер Тимур Насиров. Фото Юлии Мариной / "Without A Dowry", directed by Timur Nasirov. Photo by Julia Marinina

постановка, которая тем не менее не раскрыла текст Островского как-то по-новому, а осталась в русле иллюстрации классики. Вот и ответ на зрительский запрос.

Стильная сценография Константина Соловьева представила пространство большой сцены театра похожим на проржавевшее судно: сзади возвышаются ржавые стены, посреди фронтально стоящей у задника стены зияет огромное круглое отверстие — иллюминатор, вентиляция. Спустился и поднимется ковер, деревянная лошадка, другие знаки утрачиваемого уюта и детства. И в финале из сцены забьют фонтаны — знак того, что в этом судне пробоины, что оно идет ко дну, что обречен этот мир, «мир, в котором вообще не может быть любви и гармонии» [8, с. 414] (фото 3).

Однако режиссерское решение оказалось менее метафорично, чем художественное. Действие идет с соблюде-

нием условного историзма и привычных акцентов истории. Ржавый вентилятор обещает постапокалипсис, а герои достаточно веселы и активны что в начале, что в финале.

Актерские работы выглядят простроенными и самостоятельными (ведь рядом с текстом в зрительском ощущении витает призрак фильма «Жестокий романс», что тоже не упрощает задачу).

Лариса Анастасии Поддубной — изящная как статуэтка, изможденно-прекрасная, стойкий кукольный солдатик на фоне ржавых стен. Обиженный, немного отталкивающий и вместе с тем вызывающий сочувствие Карандышев Виталия Стеблецова — умная, тонкая актерская работа. Фатоватый и пустоватый Паратов Александра Крюкова — его герой не альфа-самец, но пыль в глаза пускает, этакий ковбой; «Паратов хочет “блистать” в любом окружении, он делает все, чтобы все вокруг него им восхищались, ему поклонялись, угождали» [9, с. 99]. Злодейски благородный, задушевно говорящий Кнуров Олега Метелева — не просто миллионер, упивающийся своей гордыней [10, с. 47]. Живчик, несерьезный Вожеватов Михаила Дубовского — вот почему он так легко от Ларисы откажется. И другие роли решены интересно, не иллюстративно. Однако не создается ощущения ансамбля, а главное, достаточно бытовое существование артистов не очень вяжется с метафоричной сценографией.

Главным конфликтом выглядит личный: потеря чести героиней и ее переживание этого факта. И есть ощущение, что основной конфликт (потеря девичьей чести) имеет характер обращения к прошлому и сегодня уже не кажется важным, этот нерв историю не движет.

Ни песня прекрасно поющей актрисы, ни ее монологи почему-то не играют в полную силу; расстройству Ларисы после ее «падения» не найдено решение, оно выглядит сегодня просто наивным. И другие переходы показались непростроенными: когда и как Лариса согласилась поехать, пуститься во все тяжкие, когда в ней случился этот перелом?

Есть ощущение, что созданию цельности впечатления помешали две вещи. Во-первых, отсутствие ясно осознаваемой цели — зачем мы ставим это сегодня? Зачем мы вновь выносим на сцену этот текст? Что он призван сказать сегодняшнему зрителю? Чем хочет поделиться с ним режиссер?

И во-вторых, в стилистике спектакля заявлена как будто ирония: вот у нас аллюзии к цирку, вот — к суетливому немому кино, вот — к шансонетке. Но в драматургии эта ирония никак не сказывается: даже монолог про самоубийство вынесен в начало, сразу утяжеляя настроение спектакля.

СНЕГУРОЧКА, ИЛИ СОВРЕМЕННЫЙ ПРОМЕТЕЙ

Вернемся к спектаклю Артема Устинова по «Снегурочке», в постановке которой, как правило, «театрально-декорационное оформление строится на сочетании народнопоэтической идеализации с реалистическим воплощением характеров героев и среды» [11, с. 233]. «Весенняя сказка» лишилась в эскизе Устинова — и в спектакле — всякой фольклорной стилизации, обрела черты современной школьной истории. Жанровый уклон произошел в сторону школьного романа, фантастики, антиутопии и историй об особенных детях. Основы для этих жанровых движений в тексте Островского были выбраны достаточно изобретательно, и сказочник Устинов сплел на большой сцене театра (зрители сидят на планшете, по краям действия) очередную страшно-ватую и вовлекающую историю. Очень современную.

Текст — а мы знаем, что «Снегурочка» очень непроста для постановки в драматическом театре — был оставлен режиссером выборочно.

Снегурочка в исполнении Анастасии Поддубной — не только трудный и угловатый подросток со своей особой грацией. Она появляется из тьмы в белой одежде пациента, с завязанными глазами: как становится ясно по белому халату Мороза-отца (Михаил Дубовский), она, кажется, не только или не просто дочь его, но изобретение, плод эксперимента; недаром он так боится отпустить дочь к людям, в нестерильную и эмоционально нестабильную среду (фото 4).

В самом начале Снегурочка ощупью ищет свой опыт, откликается на колокольчики — знаки соблазнительного людского присутствия. Героиня стремится к взрослению, ищет любви; на ее свободе в поиске настаивает и мать-Весна, которую Евгения Белова играет неким прекрасным то ли андроидом, то ли инопланетянкой.



Фото 4. «Снегурочка», режиссер Артем Устинов. Снегурочка — Анастасия Поддубная. Фото Юлии Марининой / “The Snow Maiden”, directed by Artem Ustinov. The Snow Maiden — Anastasiya Poddubnaya. Photo by Julia Marinina

Фантастика закончилась, оставив за собой предлагаемые обстоятельства и аромат трансгуманизма; далее — зона подросткового романа и немного антиутопии. Снегурочка отправляется в закрытую элитную школу берендеев (ах, какая у них стильная форма с фольклорными мотивами). Здесь страна берендеев уже не «воплощение языческого мира» [12, с. 297], а мир жестокого и вдохновляющего подросткового социума. Повязка с глаз героини снимается: она выходит в самостоятельное плавание. Она одинока (в спектакль здесь вставлен кусочек из пьесы Виктории Коротковой, разговор подростка с мамой по телефону), но очень хочет найти себя. И других.

Атмосфера школы для старших подростков, то есть «частной школы имени Ярило», позволяет режиссеру впустить шаловливое настроение академ-сериалов: все немного влюблены, держатся стайками, готовы как буллить чужого, так и принять его; этот коллективный герой отвечает природе драматургии Островского, в которой «для выражения автором собственной точки зрения необходимы не только герои, благодаря поступкам которых из ситуации вырастает драматическое событие, но и те, чей образ сопоставим с античным хором» [13, с. 39]. Подростки Мизгирь (Кирилл Симоненко), Купава (Ольга Вавилова) и другие подвижны и веселы: читают рэп про бобра, танцуют,

ищут себя — и, конечно, могут быть безжалостны. Лель Асира Шогенова выделяется своим одиночеством и дружбой с божьей коровкой. Но центральным, лирическим героем остается Снегурочка: в этом звонком темном пространстве она окружена чужими, соблазняется любовью, но не чувствует ее («Завидно мне чужое счастье, мама») (фото 5).

Антиутопическая жанровая струна здесь тесно переплетена с другими жанровыми нитями. В школе имени Ярило требование любви централизовано, демографическая политика выстроена строго. К выпускному каждый должен найти себе пару. Голос сверху вещает: «И всех зараз союзом неразрывным соединим <...>. Повторяю: явка обязательна!» Снегурочка, немного другая, любви непричастная, становится заложницей общественного запроса на личное счастье.

Артем Устинов выводит к той же концовке, что и в сказке, и у Островского. Снегурочка умирает. Но здесь Снегурочка, продукт эксперимента, непредвиденный и не вполне естественный, кажется, ребенок Мороза и Весны, остается заведомой жертвой и иллюстрацией того, как разрушительны для личности некоторые социальные нормативы. Постановка начинается и кончается словами о любви: «Что это? Блаженство или смерть?» — и лейтмотивом звучит обращение к божьей коровке: «Жить, умереть, на небо лететь?»

Смерть героини, как всегда в антиутопиях, не может нарушить всеобщего блага. Об этом и у Островского: «Снегурочки печальная кончина / Тревожить нас не может... Солнце знает, / Кого карать и миловать».



Фото 5. «Снегурочка», режиссер Артем Устинов. Фото Юрия Корчагина / “The Snow Maiden”, directed by Artem Ustinov. Photo by Yuriy Korchagin

Спектакль, пересобранный из пьесы Островского в остроактуальный сценический текст, поднимает проблему социальных ожиданий и нашего соответствия этим ожиданиям; ведь феномен Островского «многомерен и многолик, как и самая жизнь в свойственных ей переливах и оттенках» [14, с. 16]. Также можно сказать, что Устинов, подобно Е. Маленчеву в его калининградской постановке «Гроза», через расширение жанрового ряда рассматривает художественный мир Островского как часть не только русской культуры, но и мировой [15].

Можно заключить, что Островский стал важным автором для краснодарского зрителя и в 2022 году, и в 2023-м; при этом более иллюстративная постановка («Бесприданница» Тимура Насирова) оказывается менее увлекательной версией интерпретации, чем та, что вступает в более смелый диалог с оригиналом («Снегурочка» Артема Устинова).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Белякова Е. Н. «Что за люди! Что за язык!..» Русская критика второй половины XIX века о границах «этического» и «приличного» в текстах А. Н. Островского // Вестник Костромского государственного университета. 2023. Т. 29. № 5. С. 97–103.
2. Ветелина Л. Г. Проблема нравственного выбора в пьесах А. Н. Островского («Гроза» и «Сердце не камень») // Ипатьевский вестник. 2022. № 3. С. 156–171.
3. Злотникова Т. С. Непознанный Островский. 200 лет (персонажи и их пространство в пьесах А. Н. Островского) // Ярославский педагогический вестник. 2023. № 2 (131). С. 172–180.
4. Одесская М. М. «Пучина» А. Н. Островского: рефлексия о мелодраме и театре // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. Ч. 2. С. 160–170.
5. Чернец Л. В. О развязках и концовках в пьесах А. Н. Островского // Stephanos. 2020. № 5 (43). С. 9–17.
6. Ильин В. В. А. Н. Островский — создатель русского национального театра. К 200-летию юбилею художника. Часть II: сценическое экспериментирование // Российский гуманитарный журнал. 2023. Т. 12. № 3. С. 133–150.
7. Строганов М. В. На всякого мудреца... Законы жизни в драматургии Островского // Альманах библиофила. 2023. № 46. С. 160–174.
8. Мирзоян А. В. Судьба женщины как сюжетобразующий элемент драматургии А. Н. Островского // Трибуна ученого. 2021. Вып. 5. С. 411–415.
9. Хуснутдинов А. А. «У всякого свой вкус: один любит арбуз, а другой — свиной хрящик» (О смысловом наполнении понятия «бесприданница» в пьесе А. Н. Островского) // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2023. Специальный выпуск. С. 95–103.
10. Сатарова Л. Г., Стюфляева Н. В. Золотой телец, тридцать серебрянников и нравственный выбор человека в пьесах А. Н. Островского (в свете учения свт. Тихона Задонского) // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2022. № 3. С. 43–48.
11. Портнова Т. В. «Снегурочка» А. Н. Островского в русском театральном декорационном искусстве конца XIX — первой половины XX в. (на материалах фондов государственного мемориального природного музея-заповедника «Щельково») // Российский гуманитарный журнал. 2023. Т. 12. № 4. С. 229–236.
12. Смирнов К. В. О художественном своеобразии пьесы А. Н. Островского «Снегурочка» в контексте мифопоэтического мировосприятия // Нефилология. 2021. Т. 7. № 26. С. 297–307.
13. Тютелова Л. Г. Эпическое в русской драматургии XXI века (на примере пьес Островского) // Сфера культуры. 2023. № 3 (13). С. 35–42.

14. Едошина И. А. Творчество А. Н. Островского как феномен литературы и культуры // Вестник Костромского государственного университета. 2023. Т. 29. № 5. С. 10–19.
15. Полова В. С., Шабанова А. Д. Урок литературы для студентов первого курса университетского колледжа по теме «Гроза» Островского и «Гроза» Маленчева. Классика и ее необычная интерпретация // Калининградский вестник образования. 2023. № 1 (17). С. 104–113.

REFERENCES

1. Beljakova E. N. "Chto za ljudi! Chto za jazyki!.." Russkaja kritika vtoroy poloviny XIX veka o granitsakh 'eticheskogo' i 'prilichnogo' v tekstakh A. N. Ostrovskogo ["What Kind of People! What a Language!.." Russian Criticism of the Second Half of the 19th Century on the Boundaries of 'the Ethical' and 'the Decent' in the Texts of A. N. Ostrovsky]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta*. 2023, no. 29 (S), pp. 97–103.
2. Vetelina L. G. *Problema npravstvennogo vybora v p'esakh A. N. Ostrovskogo ("Gроза" i "Serdse ne kamen")* [The Problem of Moral Choice in the Plays by A. N. Ostrovsky (*The Storm and The Heart is not a Stone*)]. *Ipat'evskiy vestnik*. 2022, no. 3, pp. 156–171.
3. Zlotnikova T. S. *Nepoznanny Ostrovskiy. 200 let (personazhi i ikh prostranstvo v p'esakh A. N. Ostrovskogo)* [Unknown Ostrovsky. 200 Years (Characters and Their Space in the Plays by A. N. Ostrovsky)]. *Jaroslavskiy pedagogicheskiy vestnik*. 2023, no. (131), pp. 172–180.
4. Odesskaja M. M. "Puchina" A. N. Ostrovskogo: *refleksija o melodrame i teatre* [The Abyss by A. N. Ostrovsky: Reflection on Melodrama and Theatre]. *Vestnik RGGU*. 2023, no. 3(2), pp. 160–170.
5. Chernets L. V. *O razv'jazkakh i kontsovkakh v p'esakh A. N. Ostrovskogo* [About Denouements and Endings in the Plays by A. N. Ostrovsky]. *Stephanos*. 2020, no. 5 (43), pp. 9–17.
6. Il'in V. V. A. N. Ostrovskiy — *sozdatel' russkogo natsional'nogo teatra. K 200-letnemu jubileju khudozhnika. Chast' II: stsicheskoje eksperimentirovanie* [A. N. Ostrovsky as a Creator of the Russian National Theatre. To the 200th Anniversary of the Artist. Part II: Stage Experimentation]. *Rossiyskiy gumanitarnyy zhurnal*. 2023, vol. 12, no. 3, pp. 133–150.
7. Stroganov M. V. *Na vsjakogo mudretsa... Zakony zhizni v dramaturgii Ostrovskogo* [In Every Wise Man... The Laws of Life in Ostrovsky's Dramaturgy]. *Al'manakh bibliofila*. 2023, no. 46, pp. 160–174.
8. Mirzozjan A. V. *Sud'ba zhenshchiny kak suzhetoobrazujushchij element dramaturgii A. N. Ostrovskogo* [The Fate of a Woman as a Plot-forming Element in A. N. Ostrovsky's Plays]. *Tribuna uchenogo*. 2021, no. 5, pp. 411–415.
9. Khusnutdinov A. A. "U vsjakogo svoj vkus: odin ljubit arbu, a drugoy — svinoy khryshchik" (O smyslovom napolnenii ponjatija "bespridannitsa" v p'ese A. N. Ostrovskogo) ["Everyone Has Their Own Taste: One Loves Watermelon, and the Other Loves Pork Cartilage" (On the Semantic Content of the Concept of 'Dowry' in A. N. Ostrovsky's Play)]. In: *Vestnik Ivanovskogo gosudarstvennogo universiteta*. 2023, sp. issue, pp. 95–103.
10. Satarova L. G., Stjufljaeva N. V. *Zolotoy telets, tridsat' serebrennikov i npravstvennyy vybor cheloveka v p'esakh A. N. Ostrovskogo (v svete uchenija svt. Tikhona Zadonskogo)* [The Golden Calf, Thirty Pieces of Silver and the Moral Choice of Man in the Plays by A. N. Ostrovsky (In the Light of the Teachings of St. Tikhon of Zadonsk)]. In: *Vestnik VGU*. 2022, no. 3, pp. 43–48.
11. Portnova T. V. "Snegurochka" A. N. Ostrovskogo v *russkom teatral'no-dekoratsionnom iskusstve kontsa XIX — pervoy poloviny XX v. (na materialakh fondov gosudarstvennogo memorial'nogo prirodno muzeja-zapovednika "Shchelykovo")* [The Snow Maiden by A. N. Ostrovsky in Russian Theatrical and Decorative Art of the Late 19th — First Half of the 20th Centuries (Based on Materials from the Funds of the Shchelykovo Ostrovskiy State Memorial and Nature Museum Reserve)]. *Rossiyskiy gumanitarnyy zhurnal*. 2023, vol. 12, no. 4, pp. 229–236.
12. Smirnov K. V. *O khudozhestvennom svoebrazii p'esy A. N. Ostrovskogo "Snegurochka" v kontekste mifopoeticheskogo mirovosprijatija* [About the Artistic Originality of A. N. Ostrovsky's Play *The Snow Maiden* in the Context of Mythopoetic Worldview]. *Neofilologija*. 2021, vol. 7, no. 26, pp. 297–307.
13. Tjutelova L. G. *Epicheskoe v russkoy dramaturgii XXI veka (na primere p'es Ostrovskogo)* [Epic in Russian Drama of the 21st Century (On the Example of Ostrovsky's Plays)]. *Sfera kul'tury*. 2023, no. 3 (13), pp. 35–42.

14. Edoshina I. A. *Tvorchestvo A. N. Ostrovskogo kak fenomen literatury i kul'tury* [A. N. Ostrovsky's Works as a Phenomenon of Literature and Culture]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta*. 2023, vol. 29, no. 5, pp. 10–19.
15. Popova V. S., Shabanova A. D. *Urok literatury dlja studentov pervogo kursa universitetskogo kolledzha po teme "Groza" Ostrovskogo i "Groza" Malencheva. Klassika i ee neobychnaja interpretatsija* [A Literature Lesson for First-Year University College Students on the Topic *The Storm* by Ostrovsky and *Groza* by Malenchev. Classics and its Unusual Interpretation]. *Kaliningradskiy vestnik obrazovanija*. 2023, no. № 1 (17), pp. 104–113.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Сердечная Вера Владимировна — доктор филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения Кубанского государственного университета, Краснодар, Россия.

E-mail: rintra@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-8718-3556

ABOUT THE AUTHOR

Vera V. Serdechnaia — D. Sc. in Philology, Assistant Professor of the Department of Foreign Literature and Comparative Cultural Studies, Kuban State University, Krasnodar, Russia.

E-mail: rintra@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-8718-3556

Статья поступила в редакцию: 24.11.2023

Отредактирована: 05.01.2024

Принята к публикации: 13.02.2024

Received: 24.11.2023

Revised: 05.01.2024

Accepted: 13.02.2024

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Сердечная В. В. Островский на краснодарской сцене в 2022–2023 годах: динамика интерпретативных подходов // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2024. № 1. С. 98–110.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-98-110

EDN LNCAWX

FOR CITATION

Serdechnaia V. V. Ostrovsky on the Krasnodar Theatre Stage in 2022–2023: Dynamics of Interpretative Approaches. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2024, no. 1, pp. 98–110.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-98-110

EDN LNCAWX

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-111-120
EDN OENKTR
УДК 792.072+792.03

Б. Н. Любимов
Высшее театральное училище (институт) имени М. С. Щепкина
при Государственном академическом Малом театре России,
Российский институт театрального искусства — ГИТИС,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-0730-6657

Павел Марков: историк и критик, теоретик и практик театра

АННОТАЦИЯ

Павел Марков — уникальное явление театроведа, совмещавшего в себе театральное критика, активного участника театральных событий, историка и теоретика театра. Областью его интересов были две эпохи: время накануне Малого театра и Александринский театр периода либеральных реформ. Марков, филолог по образованию, является автором статей о таких русских драматургах, как А. Островский, Н. Некрасов, А. Сухово-Кобылин, М. Булгаков, Л. Леонов. В статье «Фиксация актерской игры» ярко раскрывается его талант теоретика.

Для понимания его места в театроведении и индивидуальности важно отметить, что он, увлекаясь современным театром, воспринимал театральный процесс как нечто единое — движение, течение, на которое он смотрел с той точки зрения, которую Бахтин называл «внеаходимостью». Для Маркова было чрезвычайно важным понять место того или иного участника театрального процесса в исторической цепи. К любому новому явлению в истории культуры, искусства, мысли он всегда относился с интересом. Марков является автором множества работ о выдающихся современниках, в том числе об актерах Федотовой, Ермоловой, Лешковской, Давыдове, Южине и многих других. Он был младшим современником Михаила Чехова и Алисы Коонен, был знаком с Качаловым, Бердяевым и Вяч. Ивановым. Режиссеры, которых он застал, — это Станиславский, Немирович-Данченко, Мейерхольд, Товстоногов, Любимов, Эфрос, Ефремов, Вахтангов, Таиров. Он видел дебюты Фоменко, Фокина и застал первые спектакли Анатолия Васильева. Поэтому так ценен опыт театроведческой мысли этого выдающегося театроведа, чьи первые работы появились более столетия назад.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

П. А. Марков, театроведение, театральная критика, история отечественного театра XX века, Московский художественный театр, Малый театр, Александринский театр.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-111-120
EDN OENKTR
УДК 792.072+792.03

Boris N. Lyubimov
Mikhail Shchepkin Higher Theatre School (Institute),
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-0730-6657

About Pavel Markov: Art Historian and Critic, Theorist and Practitioner of Theatre

ABSTRACT

Pavel Markov is a unique phenomenon of a theatre historian, who was both a theatre critic, an active participant of all the theatre events, a historian and a theatre theorist. He was especially interested in two epochs: the time before the Maly Theatre and the Alexandrinsky Theatre during the period of liberal reforms. Markov is a philologist and the author of articles about such Russian playwrights as A. Ostrovsky, N. Nekrasov, A. Sukhovo-Kobylin, M. Bulgakov, L. Leonov. The article *Fixing Acting* clearly reveals his talent as a theorist.

To understand his place in theatre studies and his individuality, it is important to note that he, being carried away by modern theatre, perceived the theatre process as something unified — a movement, a flow. He looked at this process from the point of view that Bakhtin called “extra-locality”. For Markov, it was extremely important to understand the place of all the participants in the theatre process in terms of history. He always treated any new phenomenon in the history of culture, art, and thought with an interest.

Markov is the author of many works about outstanding contemporaries, including actors Fedotova, Ermolova, Leshkovskaya, Davydov, Yuzhin and many others. He was a younger contemporary of Mikhail Chekhov and Alisa Koonen. He was familiar with Kachalov, Berdyaev and Vyacheslav Ivanov. He met Stanislavsky, Nemirovich-Danchenko, Meyerhold, Tovstonogov, Lyubimov, Efros, Efremov, Vakhtangov, Tairov. He saw the debuts of Fomenko and Fokin, along with the first performances of Anatoly Vasiliev. His experience of theatre studies and his works, that firstly appeared more than a century ago, are much valuable nowadays.

KEYWORDS

P. A. Markov, theatre studies, theatre criticism, history of Russian theatre of the twentieth century, Moscow Art Theatre, Maly Theatre, Alexandrinsky Theatre.

Павел Марков представлял собой едва ли не уникальное явление театроведа, совмещавшего в себе театрального критика, бойца, делателя современного театра, активного участника его событий, с одной стороны. С другой стороны, он — историк театра. И наконец (это, может быть, наименее реализованная часть его таланта), он, конечно же, и теоретик театра. «История моего театрального современника» [1] — так назывались воспоминания Павла Александровича Маркова. Для тех, кто читал воспоминания В. Г. Короленко, это, конечно, аллюзия на название его воспоминаний¹. Здесь выделяется слово «театрального» современника. И вот это самое, может быть, парадоксальное. Это история современника. Может быть, можно было бы сказать о нем, что он историк современности, и о том, что его работы — это современная история театра. Читатель его трудов при этом должен помнить, что историческая оптика, с которой работает Марков, совсем не та, с которой работаем сегодня мы. Между нами и «эпохой накануне Малого театра» — двести лет, между Марковым и этой эпохой — всего сто лет. Дух и убранство Малого театра еще помнят тех, кто приходил на спектакли 30–40-х годов XIX века. Некоторых из героев его книг, на творчество которых Марков смотрит как историк, он знал лично, непосредственно видел, пусть в отрочестве, в юности, но тем не менее. Тем интереснее, и это тоже особенность Маркова, что его исторические работы написаны в очень молодом, просто юном для театроведа и вообще для «веда» возрасте. «Морализм Островского» [3], «Некрасов и театр» [4] — эти работы написаны в 25–26 лет. «Эпоха накануне Малого театра» [5] и «Малый театр тридцатых и сороковых годов XIX века» [6] — эти работы вышли, когда Маркову было 27 лет, он еще не был завлитом Художественного театра. В наше время крайне редко в 27 лет становятся авторами диссертаций. Любая из этих больших работ вполне могла бы быть кандидатской, а то и докторской диссертацией, судя по нынешним временам.

Марков не уходит далеко в историю театра. Да у нас эта история не такая уж длинная. Его интересуют две эпохи: эпоха накануне Малого театра и Александринский театр в эпоху либеральных реформ. Еще возможный отрезок времени — это 30–40-е годы XIX века. Работ, подобных тем, которые Дмитрий Сергеевич Лихачев написал о древнерусской литературе, у нас, театроведов, нет. Семьсот лет развития русской литературы! У отечественной теории сценического искусства нет этих семисот лет. Во времена Маркова этих лет было на сто лет меньше, чем у нас сейчас. Он мыслит, конечно, гораздо более короткими отрезками времени. Он смотрел на эпоху накануне Малого театра глазами современника, он мог представить себе те лорнеты, в которые зрители смотрели на спектакли московского или петербургского театра перед открытием Малого театра.

Чрезвычайно важное обстоятельство, которое, как мне представляется, что-то приоткрывает в Маркове, — это его раннее увлечение теми документами, которые могут быть предоставлены любителю театра, причем не в архивах, а, что называется, «с пылу с жару», — это программы.

¹ Имеется в виду книга В. Г. Короленко «История моего современника» [2].

Это любовь к программкам, которую он пронес через всю свою жизнь. Сошлюсь на свой личный опыт. Как-то мы были с ним вместе в театре. Он купил не программку этого спектакля, а большую программу. Он посмотрел ее, потом я ее взял. Начался спектакль. Я положил ее себе на колени, чтобы ему не мешать. Он тихо, незаметно забрал ее к себе: и для того, чтобы была рядом с ним, и для того, чтобы не забыть, потому что для него это было важно. Я представляю себе, каков объем этих спектаклей с момента его переезда из Тулы в Москву. Вот эти 70 лет, с 1910 до 1980 года, точнее до 1979-го, когда он в последний раз был в театре, кстати говоря, в Малом — в том театре, о котором он писал вначале, в котором он проработал несколько лет, — вот это для него было важно. Это то, что его современник и, можно сказать, почти ровесник, литературовед Ю. Тынянов называл «литературный факт». Для Маркова история театра начиналась с театральных фактов. И таким фактом становилась программка — указание на то, кто точно играет в этот день. Единицей измерения для него становился спектакль. Надо сказать, на это тоже, мне кажется, очень важно обратить внимание, что Марков — филолог по образованию. Он прошел прекрасную школу в Московском университете. Он называл имена своих университетских учителей. Это крупные, незаурядные педагоги, лингвисты, литературоведы. Не став филологом, хотя Марков являлся автором многочисленных статей о русских драматургах (А. Островский [3], Н. Некрасов [4], А. Сухово-Кобылин [7; 8]), о советских драматургах (М. Булгаков [9; 10], Л. Леонов [11]), он при этом был захвачен методологизмом, свойственным и отечественному, и мировому литературоведению 1920-х годов. Как современнику Б. Томашевского, М. Бахтина, однокурснику по Московскому университету П. Богатырева, Р. Якобсона, ему была интересна эта работа с установлением «театральных фактов»: если у литературоведа всегда в руках книга, стихотворение, рассказ, роман или его сохранившиеся фрагменты и т.д., то у театроведа ничего этого нет, вплоть до сегодняшних дней, потому что даже записанный спектакль — это, конечно, не то, что представляет собой реальный спектакль, идущий на сцене. Поэтому для Маркова так важна его статья «Фиксация актерской игры» [12]. Вот где сказывается его талант теоретика. Он остается теоретиком в каждой своей исторической статье, но как бы в «снятом» виде. Он не обнажает теорию, как это делают формалисты 1920-х годов или структуралисты 1960-х, а работает с историческими и современными фактами театра, опираясь на свои методические установки. Представляется чрезвычайно интересным и знаменательным для понимания и его места в театроведении, и его индивидуальности то, что Марков, увлекаясь современным театром, работая в нем, борясь за что-то и против чего-то, тем не менее воспринимал театральный процесс как нечто единое. Так, одну из своих последних работ он назвал «Притоки одной реки» [13], в более ранний период у него тоже присутствует ощущение некоего единого течения. Сошлемся на его же работу «Новейшие театральные течения» [14]. Застоя нет. История никогда не бывает застоєм, разве что в самые трагические времена, которыми были для нашего театра 40-е годы XX века. Да и в это время подспудно зрело то, что

потом выплеснулось в 1950–1960-е годы как в литературе, так и в театре. Не будем забывать, что «Реквием» и «Доктор Живаго» — это явления в большей мере конца 1930-х, 1940-х, начала 1950-х годов. Как будто бы совсем не ко времени, а между тем эти великие произведения принадлежат самому трагическому времени. И то, как быстро возникли театр Г. Товстоногова и «Современник», говорит о том, что это уже было заложено отнюдь не в 1956 году, а формировалось значительно ранее. Для Маркова в словах «течение» и «притоки» важно движение. И на это движение, течение он смотрит с той точки зрения, которую Бахтин называл «внеаходимостью», при этом понимая, что любое театральное явление, как бы оно ни отталкивалось от своих предшественников, так или иначе с ними связано. Не случайно это чувство преемственности было свойственно Маркову еще в начале 1920-х годов. В одной из ранних статей он пишет об актере Владимире Давыдове [15] — вероятно, самом старом из крупных русских актеров, которых видел Марков. Он видит, что его приход на сцену Малого театра, его исполнение роли Фамусова — это не повторение того, что было раньше, но это связь, это звенья одной цепи. Вот это поразительное ощущение того, что Марков чувствует в самые революционные годы. Революционные и с политической точки зрения. Кажется, как будто бы действительно наступил апокалипсис. Не случайно его старший современник В. Розанов именно так воспринимал 1917-й, 1918-й год. Времени больше не будет. Время, конечно, совершенно другое, и каждый год, приходящий на смену предыдущему, приносит новые явления в искусстве, в литературе, в театре, но это все равно звенья одной цепи.

Марков, может быть, неумышленно, в отличие от многих, скажем, структуралистов 1960–1970-х годов, «не засыпал» свои труды, даже исследовательские, многочисленными ссылками, сносками и т. п. Понятно, что он читал, но не забрасывал читателя этим, не адресовал его к многочисленным работам своих современников и предшественников. Когда я думаю об этом, я вспоминаю название книги Тынянова «Архаисты и новаторы». Исследователи творчества Тынянова говорят о том, что поначалу он хотел назвать эту книгу «Архаисты — новаторы». И для Маркова, конечно, в каждом архаисте (да, бывают и такие в театре) живет новатор, а в каждом новаторе — архаист, который опирается на тот или иной пласт истории. Например, скончавшийся в 1922 году — таком важном для истории театра, таком важном для Маркова-театроведа — В. Хлебников, конечно, отталкивался от своих непосредственных предшественников, прежде всего от символистов. Но исследователи показывают его прямые связи, как это ни парадоксально, с поэзией XVIII века, минуя Блока — к Державину. Примерно так же существует театр. Как правило, человек, именующий себя новатором и действительно являющийся таковым, конечно, отталкивается от своих современников и своих предшественников. Когда кто-то говорит о том, что такого еще не было в театре — такого Гоголя, Чехова или Островского и т. д., можно только развести руками: «А ты видел? А ты знаешь?» Зачастую можно выяснить, что нечто подобное уже было. Разумеется, трансформированное, переосмысленное. Для Маркова это было

чрезвычайно важно — понять место того или иного участника сегодняшнего театрального процесса в той исторической цепи, которая уходит в глубь времен. Пусть не в такую дальнюю, как, скажем, античный или древний японский театр, но в 2022 году исполнилось 350 лет со дня первого отечественного спектакля «Артаксерксово действо». В глубь этих трехсот пятидесяти лет Марков, вероятно, уже не заглядывал. Я не помню, чтобы мы с ним обсуждали пятитомник древнерусских пьес, вышедший в 1970-х годах. Ему было уже не до этого. Хотя он всегда с огромным интересом относился к любому новому явлению в истории культуры, искусства, мысли. Как-то он увидел у меня в руках книгу академика В. Вернадского, напечатанную в середине 1970-х годов, и с интересом, даже с некоторым, я бы сказал, восторгом посмотрел: «Ты и до этого добрался?» До конца дней ему было несвойственно пренебрежительное отношение к современности как чему-то бессмысленному — дескать, все, что было, позади. Он мог уже закрыть эту тему для себя. Он как-то пытался меня вытащить на разговор, чтобы я ему объяснил, что такое семиотика. Не уверен, что я это сделал хорошо, и не уверен, что его это заинтересовало. Кому-то это интересно, кому-то это нужно. Вероятно, до расцвета нашей гуманитарной мысли 1960–1970-х годов руки у него уже не доходили. Хотя и это тоже не факт. У него всегда в комнате лежала стопка свежих литературных журналов, независимо от их направлений, как политических, так и эстетических. Не только «Новый мир», но и «Наш современник». Этот взгляд завлита, чувствующего новинку, живинку в литературе. Я могу сказать, что о том, что Виктор Петрович Астафьев — большой писатель, я впервые услышал от театроведа Маркова. Позднее я сам к этому пришел и согласился с ним. Единственное, могу сказать, что в то время Астафьев мне казался региональным писателем. А Марков в нем увидел того большого писателя, каким он и стал в 1970–1990-е годы.

В его работах по истории театра, которые он писал не как летопись, тем более не как учебник, этот отрезок времени мы ощущаем как единое целое — от эпохи накануне Малого театра до той современности, в которой он жил, и до его работы в Художественном театре. Получается почти двести лет — от конца XVIII века почти до конца XX века. Я когда-то для себя пытался определить взгляд Маркова по-другому. Я это называл «от Ермоловой до Неёловой». Марина Неёлова — одна из последних актрис, которая обратила на себя его внимание наряду с актрисой старшего поколения того же «Современника» Аллой Покровской. Когда праздновалось его восьмидесятилетие на сцене Художественного театра, перед самым закрытием этой сцены на долгий ремонт, Маркова спросили, кого бы он хотел увидеть на сцене (это, кстати, не получилось), какую сцену. Он сказал, что сцену из спектакля «Современника» «Фантазии Фарятьева» с Аллой Покровской и Мариной Неёловой. Притом что в это время была жива и его любимая Фаина Раневская, еще были живы некоторые из участников «Соло для часов с боем». И просто его сверстники и соратники по Художественному театру, по Малому театру. Были и другие замечательные актеры. Но вот Неёлова — это, пожалуй, действительно последняя актриса, которую он застал и в ней, еще не достигшей тридцати лет,

увидел актрису такого поразительного масштаба, что нам сейчас видно лучше, чем ему, ведь мы знаем ее судьбу. Также обращает на себя внимание его умение не пропустить тех актеров, которые в те минуты, когда он о них писал, уже пережили свои вершины. Подобно Г. Федотовой, которая сошла со сцены по болезни задолго до того, как Марков включился и стал активным писателем. Но очерк о ней написан [16]. Это Ермолова [17], Лешковская [18], из актеров — упомянутый мною Давыдов [19], Южин [20] и ряд других артистов. Это его сверстники. Ему, конечно, удивительно повезло. Он был младшим современником Михаила Чехова и Алисы Коонен, которую он всегда называл Алиса. Чехова — Михаил Александрович, а Качалова, который ему в отцы годился, — Вася. Это меня всегда удивляло, как по-разному он именовал людей. Скажем, Вячеслава Иванова, поэта и религиозного мыслителя, он называл Вячеслав, а Бердяева — Николай Александрович. Между тем Бердяев был моложе Вячеслава Иванова. Но способ обращения, очевидно, зависел от степени близости, знакомства и так далее. Наконец, это его сверстники, с которыми он работал и в Художественном театре: Василий Орлов, Алла Тарасова, Николай Хмелев, Владимир Грибков, Ангелина Степанова, с другой стороны, это и будущие его соратники по Малому театру, как Игорь Ильинский. Быть их современником и наблюдать, как вслед за ними — не сразу, через эпоху, как всегда бывает в искусстве, по крайней мере через 10–15 лет — вдруг выйдет поколение «Современника», «Таганки», появятся те режиссеры, которых он застал и, пожалуй, застал их лучшие спектакли: Г. Товстоногова, Ю. Любимова, А. Эфроса, О. Ефремова. Он видел дебюты Петра Фоменко, Валерия Фокина и застал первые спектакли Анатолия Васильева. Так что и в области режиссуры его оптика генетически восходит к тем режиссерам, которые определили развитие театра, искусство режиссуры XX века: К. Станиславскому, Вл. Немировичу-Данченко, Вс. Мейерхольду, Е. Вахтангову, А. Таирову. И, повторяю, вплоть до Фоменко и Васильева. В ряде своих работ он не раз ссылался на 1922 год и даже выделял зиму. Представим себе весну 1922 года. В апреле — мае идут генеральные репетиции «Евгения Онегина» в постановке Станиславского; 2 мая — премьера «Принцессы Турандот»; конец мая — смерть Вахтангова и встреча качаловской труппы, с которой не виделись несколько лет. Еще в апреле — вечер, посвященный 60-летию творческой деятельности Г. Федотовой. В начале июня — генеральная репетиция «Периколы» в постановке Немировича-Данченко. Все это — действительно встреча прошлого, настоящего и будущего, звездный час русского и мирового театра. Это «Великодушный рогоносец» Мейерхольда и таировская «Федра». Ставили ли эти режиссеры потом такие спектакли? Скажем так: ставил ли Таиров потом спектакли выше уровнем, классом, чем «Федра»? Вероятно, 1922 год — это и есть по существу, в своем максимуме то, что мы называем режиссерским театром. Немаловажно и то, каких актеров он дает. Это все вахтанговское поколение. Это Ильинский и Бабанова у Мейерхольда. Это Алиса Коонен в «Федре». А если чуть-чуть заглянуть в сезон 1921/1922 года, измерять не годом, а сезоном, что характернее для театральных людей, тогда это Михаил Чехов — Хлестаков. Это, конечно, вершины 1922 года.

Это вершины 1920-х годов, хотя и после этого были замечательные спектакли, может быть, даже с большим количеством выдающихся актерских работ, как «Дни Турбиных» во МХАТе. Так или иначе — свой полет в космос отечественный театр совершил. И надолго. Может быть, до 60-х годов XX века он уже так высоко не поднимался. Вероятно, это и дало возможность Маркову так втянуться в жизнь современного театра. Вероятно, в это время он еще мог колебаться между филологией и театроведением, несмотря на то что последнего как такового, может быть, еще и не было. И книга Н. Е. Эфроса о Художественном театре не написана. По-моему, и лучшие работы Маркова еще не написаны. И книга Владимира Александровича Филиппова 1924 года «Беседы о театре: опыт введения в театроведение» — едва ли не первый опыт на русском языке. Так что театроведению еще надо было состояться. Еще не было и театроведческого факультета, на котором потом так славно и весело работал Марков сорок лет, с 1939 по 1980 год (по год его смерти). Не только самый его интерес к тем первым этапам истории театра, о которых он пишет (еще раз скажу, что в это время он пишет и об Островском, и о Некрасове, и вполне мог втянуться в филологию), но и этот сезон 1921/1922 года, как мне представляется, окончательно привлек его в театр, потом — в живой театр, который он делал, и, наконец, в педагогику. Что ж, можно было бы сказать: дай бог, чтобы наши двадцатые дали нам и спектакли такого масштаба, как в 1920-х, и своего молодого Маркова.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Марков П. А. История моего театрального современника // Марков П. А. Книга воспоминаний. М.: Искусство, 1983. С. 7–354.
2. Короленко В. Г. История моего современника: в 3 т. М.: Художественная литература, 1935–1938.
3. Марков П. А. Морализм Островского // Марков П. А. О театре: в 4 т. Т. 1. Из истории русского и советского театра. М.: Искусство, 1974. С. 132–154
4. Марков П. А. Некрасов и театр // Марков П. А. О театре: в 4 т. Т. 1. Из истории русского и советского театра. М.: Искусство, 1974. С. 115–131.
5. Марков П. А. Эпоха накануне Малого театра // Марков П. А. О театре: в 4 т. Т. 1. Из истории русского и советского театра. М.: Искусство, 1974. С. 8–43.
6. Марков П. А. Малый театр тридцатых и сороковых годов XIX века // Марков П. А. О театре: в 4 т. Т. 1. Из истории русского и советского театра. М.: Искусство, 1974. С. 44–102.
7. Марков П. А. О Сухово-Кобылине и его трилогии. К постановке «Дела» в МХАТ 2-м // Марков П. А. О театре: в 4 т. Т. 3. Дневник театрального критика. М.: Искусство, 1976. С. 383–386.
8. Марков П. А. М. А. Чехов в «Деле» Сухово-Кобылина // Марков П. А. О театре: в 4 т. Т. 3. Дневник театрального критика. М.: Искусство, 1976. С. 390–393.
9. Марков П. А. Булгаков // Марков П. А. О театре: в 4 т. Т. 4. Дневник театрального критика: 1930–1976. М.: Искусство, 1977. С. 347–355.
10. Марков П. А. Памяти М. А. Булгакова // Марков П. А. В Художественном театре: книга завлита / предисл. М. Л. Рогачевского. М.: ВТО, 1976. С. 436–438.
11. Марков П. А. Театр Леонида Леонова // Марков П. А. О театре: в 4 т. Т. 4. Дневник театрального критика: 1930–1976. М.: Искусство, 1977. С. 91–100.
12. Марков П. А. Фиксация актерской игры // Театральная критика: история и теория. М.: ГИТИС, 1989. С. 247–275.

13. Марков П. А. Притоки одной реки. Из дневника старого театрального критика // Марков П. А. О театре: в 4 т. Т. 4. Дневник театрального критика: 1930–1976. М.: Искусство, 1977. С. 581–589.
14. Марков П. А. Новейшие театральные течения (опыт популярного изложения) // Марков П. А. О театре: в 4 т. Т. 1. Из истории русского и советского театра. М.: Искусство, 1974. С. 255–321.
15. Марков П. А. В. Н. Давыдов — Фамусов. Малый театр // Театральное обозрение. 1922. № 6.
16. Марков П. А. Федотова // Марков П. А. О театре: в 4 т. Т. 3. Дневник театрального критика. М.: Искусство, 1976. С. 243–244.
17. Марков П. А. Ермолова // Марков П. А. О театре: в 4 т. Т. 2. Театральные портреты. М.: Искусство, 1974. С. 153–166.
18. Марков П. А. Лешковская // Марков П. А. О театре: в 4 т. Т. 3. Дневник театрального критика. М.: Искусство, 1976. С. 274–276.
19. Марков П. А. В. Н. Давыдов // Марков П. А. О театре: в 4 т. Т. 3. Дневник театрального критика. М.: Искусство, 1976. С. 276–278.
20. Марков П. А. Южин // Марков П. А. О театре: в 4 т. Т. 2. Театральные портреты. М.: Искусство, 1974. С. 167–175.

REFERENCES

1. Markov P. A. *Istoriya moyego teatral'nogo sovremennika* [The History of My Theatre Contemporary]. In: *Kniga vospominaniy* [The Book of Memoirs]. Moscow: Iskusstvo, 1983, pp. 7–354.
2. Korolenko V. G. *Istoriya moyego sovremennika. V 3 t.* [The History of My Contemporary. In 3 vols.] Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1935–1938.
3. Markov P. A. *Moralizm Ostrovskogo* [Ostrovsky's Moralism]. In: Markov P. A. *O teatre: v 4 t. T. 1. Iz istorii russkogo i sovsetskogo teatra* [About the Theatre. In 4 vols. Vol. 1. From the History of Russian and Soviet Theatre]. Moscow: Iskusstvo 1974, pp. 132–154.
4. Markov P. A. *Nekrasov i teatr* [Nekrasov and the Theatre] In: Markov P. A. *O teatre: v 4 t. T. 1. Iz istorii russkogo i sovsetskogo teatra* [About the Theatre. In 4 vols. Vol. 1. From the History of Russian and Soviet Theatre]. Moscow: Iskusstvo 1974, pp. 115–131.
5. Markov P. A. *Epokha nakanune Malogo teatra* [The Era on the Eve of the Maly Theatre]. In: Markov P. A. *O teatre: v 4 t. T. 1. Iz istorii russkogo i sovsetskogo teatra* [About the Theatre. In 4 vols. Vol. 1. From the History of Russian and Soviet Theatre]. Moscow: Iskusstvo 1974, pp. 8–43
6. Markov P. A. *Malyj teatr tridsyatykh i sorokovykh godov 19 veka* [Maly Theatre of the Thirties and Forties of the 19th Century]. In: Markov P. A. *O teatre: v 4 t. T. 1. Iz istorii russkogo i sovsetskogo teatra* [About the Theatre. In 4 vols. Vol. 1. From the History of Russian and Soviet Theatre]. Moscow: Iskusstvo 1974, pp. 44–102.
7. Markov P. A. *O Sukhovo-Kobyline i yego trilogii. K postanovke "Dela" v MKhAT 2-m* [About Sukhovo-Kobylin and his Trilogy. On the Production of *The Case* at the Moscow Art Theatre's 2nd Studio] In: Markov P. A. *O teatre: v 4 t. T. 3. Dnevnik teatral'nogo kritika* [About the Theatre. In 4 vols. Vol. 3. Diary of a Theatre Critic]. Moscow: Iskusstvo, 1976, pp. 383–386.
8. Markov P. A. *M. A. Chekhov v "Dele" Sukhovo-Kobylina* [M. A. Chekhov in *The Case* of Sukhovo-Kobylin]. In: Markov P. A. *O teatre: v 4 t. T. 3. Dnevnik teatral'nogo kritika* [About the Theatre. In 4 vols. Vol. 3. Diary of a Theatre Critic]. Moscow: Iskusstvo, 1976, pp. 390–393.
9. Markov P. A. *Bulgakov*. In: Markov P. A. *O teatre: v 4 t. T. 4. Dnevnik teatral'nogo kritika* [About the Theatre. In 4 vols. Vol. 4. Diary of a Theatre Critic]. Moscow: Iskusstvo, 1977, pp. 347–355.
10. Markov P. A. *Pamjati M. A. Bulgakova* [In Memory of M. A. Bulgakov] In: Markov P. A. *V Khudozhestvennom teatre: kniga zavlita* [In the Art Theatre: The Book of the Head of the Literary Department]. Preface by M. L. Rogachevsky. Moscow: VTO, 1976, pp. 436–438.
11. Markov P. A. *Teatr Leonida Leonova* [Leonid Leonov's Theatre] In: Markov P. A. *O teatre: v 4 t. T. 4. Dnevnik teatral'nogo kritika* [About the Theatre. In 4 vols. Vol. 4. Diary of a Theatre Critic]. Moscow: Iskusstvo, 1977, pp. 91–100.
12. Markov P. A. *Fiksatsija akterskoj igry* [Fixation of Acting]. In: *Teatral'naja kritika: istorija i teorija* [Theatre Criticism: History and Theory]. Moscow: GITIS, 1989, pp. 247–275.

13. Markov P. A. *Pritoki odnoy reki. Iz dnevnika starogo teatral'nogo kritika* [Tributaries of One River. From the Diary of an Old Theatre Critic]. In: Markov P. A. *O teatre: v 4 t. T. 4. Dnevnik teatral'nogo kritika* [About the Theatre. In 4 vols. Vol. 4. Diary of a Theatre Critic]. Moscow: Iskusstvo, 1977. T. 4, pp. 581–589.
14. Markov P. A. *Noveyshiye teatral'nyye techeniya (pyt populjarnogo izlozhenija)* [The Latest Theatre Trends (Experience of Popular Presentation)]. In: Markov P. A. *O teatre: v 4 t. T. 1. Iz istorii russkogo i sovetskogo teatra* [About the Theatre. In 4 vols. Vol. 4. Diary of a Theatre Critic]. Moscow: Iskusstvo, 1974, pp. 255–321.
15. Markov P. A. *V. N. Davydov — Famusov. Malyj teatr* [V. N. Davydov — Famusov. Maly Theatre]. *Teatral'noye obozreniye*. 1922, no. 6.
16. Markov P. A. Fedotova. In: Markov P. A. *O teatre: v 4 t. T. 3. Dnevnik teatral'nogo kritika* [About the Theatre. In 4 vols. Vol. 3. Diary of a Theatre Critic]. Moscow: Iskusstvo, 1976, pp. 243–244.
17. Markov P. A. Ermolova. In: Markov P. A. *O teatre: v 4 t. T. 2. Teatral'nyje portrety* [About the Theatre. In 4 vols. Vol. 2. Theatre Portraits]. Moscow: Iskusstvo, 1974, pp. 153–166.
18. Markov P. A. Leshkovskaja. In: *O teatre: v 4 t. T. 3. Dnevnik teatral'nogo kritika* [About the Theatre. In 4 vols. Vol. 3. Diary of a Theatre Critic]. Moscow: Iskusstvo, 1976, pp. 274–276.
19. Markov P. A. V. N. Davydov. In: *O teatre: v 4 t. T. 3. Dnevnik teatral'nogo kritika* [About the Theatre. In 4 vols. Vol. 3. Diary of a Theatre Critic]. Moscow: Iskusstvo, 1976, pp. 276–278.
20. Markov P. A. Juzhin. In: *Markov P. A. O teatre: v 4 t. T. 2. Teatral'nyje portrety* [About the Theatre. In 4 vols. Vol. 2. Theatre Portraits]. Moscow: Iskusstvo, 1974, pp. 167–175.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Любимов Борис Николаевич — кандидат искусствоведения, профессор, ректор Высшего театрального училища (института) имени М. С. Щепкина при Государственном академическом Малом театре России, заведующий кафедрой истории русского театра Российского института театрального искусства — ГИТИС.
E-mail: rectorat@shepkinskoe.ru
ORCID: 0000-0002-0730-6657

ABOUT THE AUTHOR

Lyubimov Boris Nikolaevich — Cand. Sc. in Art Studies, Rector, Professor of the Department of Art History of the Mikhail Shchepkin Higher Theatre School (Institute) of the State Academic Maly Theatre of Russia, Head of the Department of Russian Theatre History at the Russian Institute of Theatre Arts — GITIS.
E-mail: rectorat@shepkinskoe.ru
ORCID: 0000-0002-0730-6657

Статья поступила в редакцию: 22.11.2023

Отредактирована: 09.01.2024

Принята к публикации: 11.01.2024

Received: 22.11.2023

Revised: 09.01.2024

Accepted: 11.01.2024

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Любимов Б. Н. Павел Марков: историк и критик, теоретик и практик театра // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2024. № 1. С. 111–120.
DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-111-120
EDN OENKTR

FOR CITATION

Lyubimov B. N. About Pavel Markov: Art Historian and Critic, Theorist and Practitioner of Theatre. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2024, no. 1, pp. 111–120.
DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-111-120
EDN OENKTR

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-121-139
EDN OGDIIYA
УДК 792.2(485)+821.113.6-22

М. С. Берлова
Независимый исследователь,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0001-5207-2004

«Шведский щеголь» Карла Гюлленборга — секрет успеха театра Шведская комедия (1737–1754)

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются два взаимосвязанных сюжета: история первого в Швеции национального театра Шведская комедия (1737–1754) и пьеса Карла Гюлленборга «Шведский щеголь» (1737), которая с успехом шла на сцене этого театра и стала его визитной карточкой. Без понимания причин успеха этой комедии невозможно объяснить популярность нового театра, который делал свои первые шаги и в эстетическом плане был достаточно несовершенным, хотя и получил статус профессионального. Анализ «Шведского щеголя», ставшего первой шведской комедией, в контексте истории первого национального театра, которому покровительствовала политическая партия «шляп», раскрывает тесную взаимосвязь театрального искусства и социополитических тенденций данного периода — «эры свободы».

В «эру свободы» Швеция — страна «запаздывающей» культуры — ассимилировала театральные традиции других европейских стран, опережавших ее в культурном развитии. Однако на фоне этих процессов также наблюдалось и желание шведского театра отстоять свою национальную идентичность. Комедия «Шведский щеголь», в которой прославлялась любовь к Родине, родному языку и национальным традициям, в значительной мере содействовала этому стремлению и именно поэтому, надо полагать, нашла живой отклик у зрителей, обеспечив театру его популярность.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

«Шведский щеголь», Шведская комедия, Карл Гюлленборг, щеголь, шведский театр, шведская драматургия.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-121-139
EDN OGDIIYA
УДК 792.2(485)+821.113.6-22

Maria S. Berlova
Independent Scholar,
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0001-5207-2004

***The Swedish Fop* by Carl Gyllenborg — Swedish Comedy’s Secret of Success as a Theatre (1737–1754)**

ABSTRACT

The article examines two interrelated subjects: the history of Sweden’s first national theatre, the Swedish Comedy (1737–1754), and Carl Gyllenborg’s play *The Swedish Fop* (1737), which was successfully performed on the stage of this theatre and became the company’s calling card. Without understanding the reasons for this comedy’s success, it is impossible to explain the popularity of the newly formed theatre, which was taking its first steps and seemed aesthetically quite imperfect, although it did receive professional status. An analysis of *The Swedish Fop*, the first Swedish comedy, in the context of the of the first national theatre, which was supported by the “Hat” political party, reveals the close relationship between theatrical art and the sociopolitical trends of this period.

During the Age of Freedom, Sweden, a country of “belated” culture, assimilated the theatrical traditions of other European countries that were ahead of it in cultural development. But against the background of these processes, there was also the strong intention of the Swedish theatre to defend its national identity. The comedy, *The Swedish Fop*, which glorified the love of the Motherland, native language and national traditions, greatly contributed to this intention and that is supposedly why it found a lively response from the audience and ensured the theatre’s popularity.

KEYWORDS

The Swedish Fop, Swedish Comedy, Carl Gyllenborg, fop, Swedish theatre, Swedish drama.

Шведская комедия — первый профессиональный шведский театр — просуществовала с 1737 по 1754 год. По немногочисленным сохранившимся свидетельствам можно лишь фрагментарно проследить историю этого театра. Сразу после его открытия была поставлена первая шведская комедия «Шведский щеголь» Карла Гюлленборга, которая имела оглушительный успех и обеспечила театру популярность и любовь зрителей (фото 1). Анализ этой пьесы в контексте истории Шведской комедии поможет раскрыть тесную взаимосвязь театрального искусства и социополитических тенденций данного периода, «эры свободы», и выявить, как Швеция — страна «запаздывающей» культуры — ассимилировала театральные традиции других европейских стран, опережавших ее в культурном развитии. На фоне этих процессов наблюдалось и желание Шведской комедии отстоять свою национальную идентичность, чему в значительной мере способствовал «Шведский щеголь».

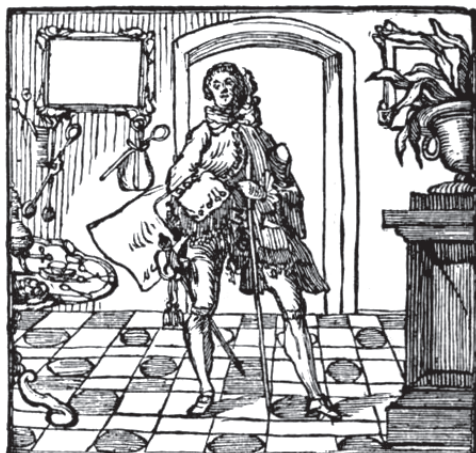


Фото 1. Иллюстрация на титульном листе издания «Шведский щеголь» 1740 года. Общественное достояние / Illustration on the Title Page of the 1740 Edition of “The Swedish Fop”. Public domain

«Эра свободы» началась в Швеции после смерти Карла XII в 1718 году и продолжилась до государственного переворота Густава III в 1772 году. После поражения Швеции в Северной войне (1700–1721) усилилось недовольство шведов самодержавием. Начало «эры свободы» ознаменовалось переходом власти от монарха к парламенту и принятием новой конституции.

О тридцатых годах XVIII века первый директор Стокгольмской оперы Густав Йохан Эренсверд писал в «Записке о рождении шведского театра» (1777): «Восемь или десять лет продлился этот приятный и полезный период. Он совпал с золотым временем шведской науки, повсюду царил дух патриотизма, богатство, по-видимому, росло и стабилизировалось, шведская торговля процветала, повсюду принимались меры по укреплению обороны и мощи страны. Не приходилось щекотать себя, чтобы рассмеяться, люди были довольны общим положением дел, которое столь сильно влияет на каждую отдельную жизнь»¹ [1, с. 210]. Неудивительно, что в такой благоприятной атмосфере начался расцвет шведской культуры и родился профессиональный театр.

Первая в истории Швеции любительская труппа, игравшая на родном языке и состоявшая из студентов Упсальского университета, была основана в 1682 году. Она получила название Шведский театр и просуществовала до 1691 года. С 1686 года театр размещался в Стокгольме,

¹ Здесь и далее перевод со шведского В. Петруничевой.

где давал спектакли в придворном театре Лейонкулан, построенном для голландских комедиантов в 1667 году, а до этого являвшемся местом обитания льва королевы Кристины. В 1689–1691 годах труппа играла в театре Большусет, устроенном в зале для игры в мяч.

Кроме этого короткого эпизода развития национального театра, шведы были знакомы со сценическим искусством во многом благодаря школьному театру, существовавшему в стране в XVI–XVII веках, а также благодаря гастролирующим иностранным комедиантам. Начиная с XVII века в стране выступали профессиональные труппы голландцев, немцев, французов, итальянцев и англичан. С 1723 по 1728 год в Стокгольме давала представления французская труппа Жан-Батиста Ланде, ставшего впоследствии основоположником русского хореографического искусства. В 1731–1734 годах, незадолго до возникновения Шведской комедии, в Большусете выступали немецкие артисты. Они играли популярный репертуар, рассчитанный на массового зрителя. Эти представления включали в себя элементы клоунады и эквилибристики, что помогало преодолеть языковой барьер между игравшими на родном языке актерами и шведскими зрителями.

Осенью 1734 года, после четырехлетнего пребывания за границей, в шведскую столицу вернулся Андерс Юхан фон Хёпкен, впоследствии видный шведский политический и государственный деятель, участвовавший в основании Шведской королевской академии наук в 1739 году. Хёпкен возглавил любительскую труппу шведских аристократов, получившую название «Комедианты графа Деллагарди»: она играла в Стокгольме французские и шведские пьесы на языке оригинала. Эта труппа, сначала выступавшая для друзей и знакомых, а потом для двора, вызвала интерес к шведскому сценическому искусству и подготовила рождение первого профессионального театра.

В состав Шведской комедии вошли представители недворянских сословий. В качестве актеров-любителей они начали давать спектакли в театре Большусет и вскоре сумели достичь профессионального уровня. Возглавил труппу француз Шарль Ланглуа, бывший актер труппы Жан-Батиста Ланде. Первый шведский театр был частным предприятием без какой-либо государственной поддержки.

Дания стала первой среди скандинавских стран, где возник национальный театр — это случилось в 1722 году. Датское влияние проникло в Швецию благодаря немецким комедиантам, в репертуар которых входили датские пьесы. Комедии Людвиг Хольберга стали переводиться на шведский язык с 1729 года и позже прочно укоренились в репертуаре Шведской комедии.

Прологом к возникновению театра стал спектакль «Несчастный, но вместе с тем счастливый Тобиас», который был представлен на шведском языке в Большусете в честь дня рождения короля Фредрика I 18 апреля 1737 года. Несохранившаяся пьеса была написана и поставлена исполнявшими ее актерами. Вероятно, в их состав входили только мужчины — молодые клерки и студенты. Сюжет о Товии использовался в шведской школьной драматургии XVII века, однако традиции библейской драмы к этому времени утратили всякую актуальность. Вместо комедии вечер закончился фарсом, в котором

были показаны ухаживания провинциального батрака за городской горничной, пьянство двух подмастерьев и другие комедийные сцены в духе зрелищ немецких комедиантов, с представлениями которых шведы были знакомы. Представление дали всего три-четыре раза. Согласно сохранившемуся свидетельству Карла Густава Тессина, шведского государственного деятеля, дипломата и знатока театрального искусства, спектакль был принят публикой благосклонно. Однако другой очевидец пишет, что, судя по скудным аплодисментам многочисленных зрителей, которые приобрели билеты по более высокой цене, чем на другие зрелища, спектакль потерпел фиаско [2, с. 5–6]. Так или иначе, можно предположить, что зрители в конечном итоге были довольны редкой возможностью увидеть представление на родном языке.

Шарль Ланглуа, получивший шведское подданство, но не говоривший и не писавший по-шведски, являлся единственным профессионалом среди начинающих актеров. В июне 1737 года он был назначен директором театра. В его обязанности входило заказывать декорации и костюмы и инструктировать актеров. Хёпкен и аристократ Кристиан фон Ольтхофф, женатый на двоюродной сестре Хёпкена, стали антрепренерами Шведской комедии и заключили с Ланглуа контракт. Обязанности директора и антрепренеров не были четко разделены. Так как государственной поддержки у театра не было, то его финансирование было всегда проблематичным. Ситуация усугубилась из-за того, что Ланглуа, Хёпкен и Ольтхофф не поделили доходы от бенефисов. Ланглуа остался без денег и в долгах. Антрепренеры забрали не только все деньги, но и ключи от театра и склада и в конечном итоге уволили Ланглуа. В 1739 году дело перешло в Шведский апелляционный суд, но труппа продолжала играть даже в этих сложных обстоятельствах. Во время болезни короля Фредрика I его жена, королева Ульрика Элеонора, председательствовала в парламенте и по религиозным соображениям хотела прекратить театральную деятельность в Стокгольме и закрыть Шведскую комедию. После того как этот вопрос был рассмотрен в парламенте, где решающую роль играла партия «шляп», представители которой покровительствовали театру, было вынесено решение театр не закрывать².

Однако, придя к власти, «шляпы» утратили интерес к Шведской комедии. Карл Гюлленборг, автор «Шведского щеголя», занял пост президента Канцелярии, и у него появились другие заботы. Хёпкен вместе с Карлом Линнеем занялся основанием Шведской королевской академии наук. Тессин уехал по дипломатическим делам в Париж. Хёпкен и Ольтхофф отказались от должности антрепренёров. Предприятие перешло к актерам, которые делили от него прибыль. Ланглуа снова стал директором. Так как доход зависел от количества проданных билетов и с каждого спектакля шли отчисления короне, то труппа была вынуждена так или иначе, но стать профессиональной [3, с. 169].

2 С наступлением «эры свободы» власть в стране постепенно переходила к дворянам и низшим сословиям, в 1730-х годах образовались две противоположные партии: «шляп» и «колпаков». В состав первой партии вошли дворяне, тогда как большинство сторонников второй принадлежали к недворянским сословиям. «Шляпы» требовали от короля более активной внешней политики, что означало бы сближение с Францией, а в перспективе — войну с Россией; «колпаки» же настойчиво отстаивали умеренную консервативную политику.

Из-за смерти королевы Ульрики Элеоноры с 24 ноября 1741 года по 7 января 1743 года спектакли в театре не давались, что сказалось на финансовом положении [4, с. 36].

В 1753 году король Адольф Фредрик, ввиду несовершенства шведского театра и согласно моде, выписал французскую труппу. Театр Шведская комедия к этому времени пользовался переменным успехом, испытывал финансовый кризис и окончательно утратил интерес аристократии, увлеченной французским театральным искусством. После закрытия театра часть актеров продолжила свою деятельность в провинции, некоторые занялись переводами пьес, а кто-то перешел в недавно организованную труппу бывшего актера Шведской комедии Петтера Стенборга.

После краткого изложения основных вех истории театра вернемся к его начальному периоду — к тому времени, когда состоялась премьера «Шведского щеголя». Официально театр назывался «Королевский шведский театр», но общепринятым названием стало «Шведская комедия». Он открылся 4 октября 1737 года спектаклем по пьесе «Плутос, или Мамона», переведенной с французского Кристианом фон Ольтхоффом. В ней показывалось, как бог богатства управлял человеческими судьбами, ему возносили хвалу: «Тебя мы должны благодарить за то, что мы больше не скитаемся по миру, и за то, что имеем развлечения и комедии» [5, с. 74].

Долго существовало ошибочное мнение, что на открытии театра был представлен «Шведский щеголь» Карла Гюлленборга, однако эта пьеса, тоже сыгранная в октябре (точная дата премьеры неизвестна) и напечатанная в 1740 году, являлась первой оригинальной шведской пьесой, но не первой, разыгранной в день открытия театра. Тот факт, что сначала дали переводную пьесу, не вызывает удивления. Датская сцена, например, открылась 23 сентября 1722 года комедией Мольера «Скупой, или Школа лжи», и только потом в репертуар вошли комедии Хольберга [2, с. 16–20]. Молодым национальным театрам требовалось время на то, чтобы сформировать свой национальный репертуар.

Чтобы воодушевить членов труппы Шведской комедии, на тот момент не имевшей репертуара, «люди с положением» пообещали «обеспечить их красивыми и достойными пьесами, и ежели они не станут играть иных, то они не должны считаться комедиантами, странствующими по стране, но могут определять, где заниматься своей деятельностью»³ [6, с. 8].

Вскоре в распоряжении театра появились новые пьесы. Улоф Далин, шведский поэт и историк, написал комедию «Завистник» и трагедию «Брунгильда, или Ревнивая любовь». Карл Гюлленборг сочинил «Шведского щеголя» и, возможно, пьесу с элементами арлекинады «Неблагодарный». К «людям с положением», писавшим для Шведской комедии, относились губернатор Э. Врангель, Р. Моде, А. Хесселиус, Х. Смультрот, П. Ликдаль и др. Кроме оригинальных шведских пьес, в репертуар входили и переводы английских, французских, итальянских и датских драматических сочинений, которые делали Г. Пальмфельт, К. Седеръельм, Й. Эрстрём, К. Кнёпель и др. Среди переводных

3 Здесь и далее перевод со шведского В. Петруничевой.

драматургов фигурировали Хольберг, Вольтер, Расин, Корнель, Мольер, Лергран, Сен-Фуа и др. Некоторые переводы были сделаны еще до возникновения театра, но теперь их было кому играть. В 1748 году, вероятно в переработанном виде, играли и «Дису» (1611) Йоханнеса Мессениуса, основоположника шведской светской драматургии. К. Седерьельм, член партии «шляп», перевел «Брута» Вольтера, пьесу сыграли через девять лет после парижской премьеры в 1730 году. Часто вольные переводы являлись пьесами-переделками «на шведские нравы».

Когда «шляпы» все-таки добились того, что началась Русско-шведская война (1741–1743), в Шведской комедии сыграли спектакль по трагедии Н. Прадона «Регул», в котором показывалась война между Римом и Карфагеном. В финальном призыве спектакля: «Пусть его жители утонут в собственной крови» — читались аллюзии на войну между Швецией и Россией [3, с. 170].

Однако стоит заметить, что, несмотря на покровительство партии «шляп», в «эру свободы» театр являлся полемической площадкой, где допускались различные мнения. Так, комедия Далина «Завистник», премьера которой состоялась 8 июня 1738 года, вскоре после открытия парламентской сессии, была направлена против самих «шляп», якобы завидующих «колпакам», на что последние нередко указывали в своих пропагандистских лозунгах. Сцена в финале спектакля, где была задействована шляпа завистника, вызывала вполне понятные аллюзии: герой бил ею об стену и восклицал: «О, злосчастное оружие, проклинаю тебя всем сердцем» [6, с. 14].

В первом сезоне 1737–1738 годов сыграли 20 пьес и напечатали 14, из которых 11 пьес были оригинальными шведскими [5, с. 37–38]. За все время существования театра было опубликовано около 50 шведских пьес.

В спектаклях Шведской комедии использовались музыка и танцы, сцены с участием Арлекина. Общий посыл был направлен на развлечение, но поднимались и злободневные темы.

Швецию, страну «запаздывающей» культуры, отличали национальные амбиции, связанные с желанием утвердиться в культурном отношении в пространстве Европы. Патриотично настроенные «шляпы» выступали за развитие шведской культуры, в частности шведского языка. С этой точки зрения первый профессиональный театр, культивирующий родной язык, как нельзя лучше отвечал национальной культурной политике.

Актеры труппы, как правило, принадлежали к образованному среднему классу. Большинство из них приехали в Стокгольм из провинции. Не имея актерского образования, они тем не менее сумели добиться профессионализма. Тессин замечал, что по мастерству шведские актеры не уступали иностранным комедиантам, ранее выступавшим в Швеции [7, с. 30]. В 1770 году в газете «Даглигт Аллеханде» было опубликовано письмо читателя: «Я хорошо помню, что в 1737 году в шведском театре не было недостатка в актерам, которые прославили и нацию, и самих себя, — Кнёппель, Линдаль, Оландер, Пальмберг, а также мадам Лильстрём всякий раз, когда играли на сцене, радовали зрителей, не обогащаясь подобно Гаррику, миссис Сиббер или мадемуазель Клерон» [8, с. 70–71]. Однако делались и другие, более критичные оценки. Впервые в истории



Фото 2. Карл Гюлленборг. Лоренц Пааш Старший. Общественное достояние / Carl Gyllenborg. Lorens Pasch the Elder. Public domain

шведского театра на сцене появились женщины — в спектаклях школьного театра и любительской труппы Шведского театра женские роли играли мужчины [7, с. 9].

В труппу Шведской комедии входила актриса и оперная певица Элизабет Лилльстрём. Известно, что в 1747 году ее семилетняя дочь, тоже Элизабет, или Бетти, с большим успехом сыграла роль Астрильда⁴ в первой шведской комической опере «Сиринга, или Превращенная в тростник нимфа» (текст Л. Лалина, музыка Г. Генделя, К. Грауна и Оля, органиста Голландской реформаторской церкви в Стокгольме). Впоследствии эта подающая большие надежды девочка станет легендарной фру Олин, примадонной густавианской оперы [4, с. 35]. Возродивший шведский драматический театр Густав III явно не начинал с чистого листа.

С момента создания театра Шведская комедия его члены и покровители состояли в оппозиции правительству, возглавляемому Арвидом Горном. Молодой Хёпкен был сыном Даниеля Никлоса фон Хёпкена, соратника лидера оппозиции Карла Гюлленборга (фото 2). К этой группе примкнул и Карл Густав Тессин. Вместе они сформировали партию «шляп», которая противостояла партии «колпаков» под предводительством Горна и на парламентской сессии 1738 года одержала победу. Молодой театр стал культурно-патриотическим объединением в рамках партии «шляп», в большинстве случаев провозглашавшим ее убеждения.

Спектакль «Шведский щеголь» — визитная карточка Шведской комедии — впервые в истории шведской драматургии показывал на сцене современные события. В то время как многие исследователи писали об этой пьесе, материалов о спектакле практически не сохранилось. Образцом для Гюлленборга стала пьеса Луи де Буасси «Французы в Лондоне», поставленная в «Комеди Франсез» в 1727 году.

Карл Гюлленборг (1679–1746), представитель нового дворянства, был сыном аптекаря из Упсалы. В 1703–1717 годах состоял на дипломатической службе в Англии, где женился на англичанке Саре Райт и дослужился до должности министра. Из-за опасных связей с претендентами на английский престол из рода Стюартов его обвинили в участии в планах Г. Гёрца по свержению ганноверской династии и в 1717 году на шесть месяцев заключили в тюрьму,

⁴ Скандинавское имя Амура, Купидона.

а после выслали в Швецию. Во время Северной войны Гюлленборг участвовал в переговорах о мире с Петром I. В 1723 году он стал членом государственного совета. В 1734 году возглавил партию «шляп», а когда в 1739 году на парламентской сессии она одержала верх, стал приемником Горна на посту президента Канцелярии. Однако неудачная война с Россией нанесла ущерб его репутации, и власть в парламенте перешла к Тессину [6, с. 11].

Со времени обучения в Упсальском университете Гюлленборг проявлял интерес к культуре, театру и драматургии. Вершиной его драматургического творчества стал «Шведский щеголь». Однако им были написаны и другие пьесы, как правило, по иностранным образцам. К этим пьесам относятся комедия «Исправившийся проказник и верная дружба» (написанная в 1721 году и напечатанная в 1723-м), переработка английской пьесы «Любовник-лжец» Р. Стила и трагедия «Андромаха, или Чувствительное материнское сердце» (1723), перевод английской переработки А. Филиппа «Андромахи» Расина.

Во время написания «Шведского щеголя» в стране господствовала галломания, Стокгольм называли «шведским Парижем». Сформировался новый тип модника, который нередко подвергался осмеянию. Улоф Далин в своем знаменитом журнале «Аргус» время от времени публиковал сатирические выпады против светских господ и дам того времени. В одном из номеров этого журнала о самонадеянном щеголе («спесивце») говорится в том числе следующее: «Я увидел, как в кофейню заходит полуграмотный, заносчивый и болтливый спесивец, привыкший произносить там свои остроты и с преважным видом судить обо всем на свете. Он болтал обо всем, как будто это ничто, и ни о чем, как будто это всё, так что всё произносимое им было пустяками» [9, с. 243].

Действие «Шведского щеголя» происходит в комнатах дома и кофейне на улице Стура Нюгата в Старом городе Стокгольма, недалеко от театра Большусет. Такое месторасположение и современный сюжет позволяли зрителям без труда соотносить свою жизнь с происходящим на сцене. Развитие пьесы составляют следующие события.

Первое действие разворачивается в доме графа Хуртига (букв. Проворный)⁵. Он недавно вернулся из Парижа, одет во французское платье и в разговоре мешает шведский с французским. К графу в гости приходит кузен, барон Стадиг (букв. Основательный). Хуртиг с восторгом рассказывает ему о парижской жизни и с презрением высказывается о Швеции. Стадиг тоже побывал в Париже, но сохранил верность отечеству, традиционность взглядов и чистоту родного языка. Он откровенно говорит кузену, что все в нем напускное, а взгляды — поверхностные. Хуртиг не соглашается и кичится тем, что его французские манеры не оставляют женский пол равнодушным. Ему уже удалось завоевать сердце молодой вдовы, недавно приехавшей в Стокгольм из провинции. Ей девятнадцать лет, она красива и богата. Хуртиг снял дом так, чтобы жить с ней по соседству. Когда Стадиг узнает, что объект страсти графа — фру Лотта Энтерфельт, то обещает сделать все, чтобы вырвать из его рук сокровище, которого он не заслуживает. То, что

⁵ Так как многие персонажи пьесы носят говорящие фамилии, в скобках дается буквальный перевод со шведского.

кузены оказались соперниками, не волнует фривольного щеголя: он предлагает Стадигу признаться Лотте в любви, когда они вместе навесвят ее.

Шампань — он же Ларс Лустиг (букв. Веселый), слуга графа Хуртига — сопровождал его во время путешествия в Париж. Он выучился говорить по-французски и по прихоти хозяина изменил свой внешний вид. В разговоре со Стадигом Ларс Лустиг раскрывает истинное положение дел: «Боюсь, дорогой господин барон, что я нынче ношу ливрею Вашего кузена более, чем тогда. Если же поведать Вам о том кратко, то, когда мой господин граф собирался уезжать из Парижа, я должен был, верите ли, подняться из лакеев в камердинеры. Посему приказал он мне завязать те немногие волосы, что у меня имеются, так, как Вы видите сейчас — только уши торчат. Сзади, велел он, должна висеть эта длинная косичка, перевитая черной лентой, с торчащей на конце кисточкой волос. Далее он приказал мне втиснуться в пару брюк таких тесных, что я каждую минуту вынужден ставить на них заплаты, ибо они трескаются по швам. К ним мне пришлось надеть сии белые чулки, это мне-то, которого господин граф каждый день посылает с поручениями, а я бегая, как савраска, по улицам и в дождь, и в зной. Чулки вскоре изорвались, и Вы видите, на что они стали похожи. Да, дорогой барон, посмотрите, что за башмаки он велел мне шить, а что за гигантские пряжки на них! А вся эта разноцветная упряжь, что навешана на мне, как на кобыле! Разве во всем этом возможно хотя бы пошевелиться? И ко всему этому сия длинная шпага и моя хорошенькая шапочка, которую господин повелел носить набекрень, сдвинув на ухо. После чего поклялся всеми французскими клятвами, которые выучил, а их, право слово, немало, что я теперь выгляжу как по последней моде одетый *valet de chambre*⁶. Как по мне, так я выгляжу почти таким же шутлом гороховым, как мой...» [10, с. 137–138].

Ларс Лустиг также рассказывает Стадигу, что во Франции шведы предаются игре и другим порочным занятиям, в результате чего проматывают все свое состояние, а соотечественникам по возвращению рассказывают, что были допущены в высшие круги французского общества. Однако Ларс Лустиг говорит, что терпит причуды глупого господина, пока тот платит ему жалование, и не упускает возможности пустить в ход французский язык и манеры, когда ухаживает за Сарой, служанкой Лотты, которая ради него отвергла любовь слуги Ханса.

Второе действие начинается со сцены между Лоттой и ее подругой, фрёкен Софией Гладлюнт (букв. Жизнерадостная), сводной сестрой барона Стадига, которая живет по соседству с Лоттой в деревне, а сейчас тоже приехала в Стокгольм. Лотта рассказывает подруге, что исполнила волю отца, когда почти ребенком вышла замуж. Ее муж, сварливый старик, был ко всему прочему ревнивым, отчего у Лотты началась болезнь селезенки, и она впала в меланхолию. К счастью, муж вскоре умер, оставив большое состояние, — единственное, за что можно благодарить отца, по воле которого дочь вышла замуж. Теперь у молодой, красивой и богатой вдовы много претендентов на руку и сердце. Она

догадывается, что Стадиг испытывает к ней нежные чувства и настойчиво ищет с ней встречи, но относится к этому скептически. Несмотря на то, что семья Стадига — одна

6 Камердинер (фр.).

из старейших и благородных в Швеции, и сам барон обладает похвальными качествами, Лотта уверена в корысти своих поклонников и хотела бы остаться вдовой до конца своих дней, но ее очаровал щеголь Хуртиг. Она знакома с ним всего две недели, однако уже готова совершить в жизни еще одно безрассудство и выйти за него замуж, для чего нужно добиться согласия отца.

К ней в гости приходят Хуртиг и Стадиг. В разговоре барон признается Лотте в своих чувствах, но Хуртиг, иронизируя над его словами, превращает все в шутку. Сам щеголь в обращении с Лоттой бесцеремонен:

Граф Хуртиг. Вы богаты, я владею состоянием, Вы вдова, я холостяк, Вам девятнадцать лет, а мне только исполнилось двадцать четыре, Вы хороши собой, я приятен. (*Поворачивается к зеркалу, смотрит на свое отражение и поправляет парик.*) Мы созданы друг для друга, мы любим друг друга, так для чего же хранить это в секрете?

Фру Лотта. Я люблю молчание.

Граф Хуртиг. Молчание? Фи, какое неаппетитное рагу получится, если соединить его с любовью! [10, с. 155].

Оскорбившись, Лотта повелевает Хуртигу уйти, а Стадигу остаться. Но вскоре уходит и он, делая это по-рыцарски:

Барон Стадиг. Я покидаю Вас, моя прекраснейшая госпожа, но оставляю с Вами искреннее и верное, горящее от любви сердце [10, с. 158].

Видя благородство, скромность и галантность барона, Лотта не может не ответить ему взаимностью — в ее сердце загорается чувство.

В доме появляется еще один претендент на руку Лотты — помещик Турбьёрн Рентерик (букв. Богач на ренте). Его слуга Трульс Эндафрам (букв. Полный вперед) приносит рекомендательное письмо от отца Турбьёрна, в котором тот указывает на знатность и богатство сына, но отмечает, что из-за неудачного воспитания его манеры оставляют не самое приятное впечатление и он нуждается в мягком перевоспитании. Утомленная Лотта поручает служанке Саре играть ее роль и ухаживать за ним.

Юнкер Турбьёрн — полная противоположность щеголя: необразованный деревенщина, он говорит все что думает, ведет себя как вояка и даже не знает, что такое чай и кофе; пьет только крепкие спиртные напитки, курит трубку в присутствии дам и все время бахвалится. Ничего не смысля в сватовстве, он прямо говорит Саре, кокетливо играющей роль Лотты, что хочет на ней жениться и увезти ее в деревню. На это Сара, вжившаяся в образ светской дамы, отвечает, что не намерена отказываться от удовольствий столичной жизни и, не позволяя юнкеру себя обнять, обещает дать ему ответ завтра.

В третьем действии в гости к фру Лотте приезжает адмирал Энтерфельт, ее отец. Оказывается, он знает предков Хуртига — все они честные и добропорядочные люди — и надеется, что граф их достоин. Также выясняется, что София Гладлюнт — крестница адмирала. Ее отец — честный, порядочный, brave офицер

и настоящий патриот — был его хорошим другом. Женившись на овдовевшей матери Софии, которой тоже уже нет в живых, ему пришлось растить и воспитывать приемного сына, барона Стадига, к которому он относился как к родному сыну.

Об отце и сыне Рентериках адмирал невысокого мнения. Он обещал Турбьёрну, что согласится на его брак со своей дочерью только после ее согласия. Это представляется маловероятным, так как, рассказывая ранее о своих наблюдениях за юнкером в приоткрытую дверь, Лотта сравнивала его поведение с поведением «свиньи». Тем не менее из вежливости Лотта оставляет решение за отцом, что льстит старому адмиралу.

Познакомившись с Софией, Хуртиг начинает оказывать ей знаки внимания и в то же время готов на коленях просить прощения у Лотты за то, что ранее ее огорчил. Говоря с Лоттой, щеголь обращается к своему отражению в зеркале. Слепленная страстью Лотта прощает его, но после, наблюдая, как он ухаживает за Софией, охладевает и понимает, что любит Стадига. София отвечает Хуртигу взаимностью, веря в то, что недостатков у него меньше, чем достоинств, и он может исправиться.

В четвертом действии в кофейне происходит встреча Турбьёрна и Хуртига. В непривычной обстановке юнкер ведет себя комично, а щеголь, пользуясь случаем покрасоваться, учит «новичка» жизни:

Граф Хуртиг. Я скажу так, чтобы вы меня поняли. Признайтесь, сударь, не стыдно ли вам выглядеть таким грязнулей и неряхой? Ваш камзол был пошит во времена царя Гороха. Фу, какие засаленные волосы, грязная рубаша, штопаные-перештопаные чулки, грубые бесформенные крестьянские башмаки на ремнях, перчатки с огромными крагами, которыми вы вытираете нос, шпага, на которой вы дома, должно быть, жарите мясо! Скажите, сударь, можно ли назвать это одеянием, достойным дворянина, коим вы являетесь? Вам, право же, не помешает отправиться в путешествие, чтобы поучиться жить и одеваться. Изъясняюсь ли я понятно для вас? [10, с. 194].

Хуртиг объясняет Турбьёрну, что невозможно быть любезным и вести себя непринужденно, не побывав во Франции. Хваля французские развлечения: оперу, комедии, балы и маскарады, щеголь призывает собеседника отправиться в эту прекрасную страну. Турбьёрн готов уже завтра отправиться в Париж, но Хуртиг уговаривает его не спешить и предлагает подготовить его к путешествию. Внезапно выясняется, что со стороны Турбьёрна все было только игрой: он не собирается ехать в Париж, так как предпочитает оставаться самим собой и жить в деревне. Играя роль, он насмеялся над щеголем.

После ухода Турбьёрна в кофейне появляется адмирал, происходит его столкновение с Хуртигом. Ранее они не встречались, поэтому не узнают друг друга. Вступая в полемику с галломаном, адмирал держит патриотические речи в защиту своей страны:

Адмирал Энтерфельт. Сударь, сударь, знайте, что наша старая добрая Швеция имеет и будет иметь такую репутацию во всем мире, что никто не должен стыдиться

называть ее своей Родиной. Да, рождались здесь и такие мужи, что едва ли найдутся равные им в других странах. Они, поверьте, воевали так героически, что их имена могут и из могилы напугать некоторые народы [10, с. 199].

Сцена заканчивается тем, что эти двое хватаются за шпаги, но между ними встает барон Стадиг. Адмирал, к своему удивлению, узнает, что щеголь — это не кто иной, как граф Хуртиг. Последний же торопится домой поправить прическу после «битвы».

В пятом действии происходит длинный диалог между адмиралом и Стадигом, в котором барон озвучивает свои жизненные принципы:

Барон Стадиг. <...> Моя совесть не позволяла мне отнимать хлеб у тех, кому приходится трудиться ради пропитания, вот почему я предпочел жить в деревне, с тем чтобы усердно и обдуманно заниматься земледелием. Я забочусь о том, чтобы ежедневно достигать новых успехов во всех полезных науках и развивать свой разум, благодаря чему я, когда потребуется, могу верой и правдой послужить государству как на риксдагах добрыми советами, так и на любой другой службе, которую на меня захотят возложить [10, с. 207].

После того как Лотта узнает о происшествии в кофейне, она и слышать не хочет о Хуртиге. Отец и Стадиг пытаются удержать ее от поспешных выводов, но тщетно — она непреклонна. Тогда барон в длинном, чувственном монологе делает ей предложение.

Барон Стадиг. <...> да, моя прекрасная госпожа, честная и отданная службе Отечеству молодость, честность, искренность и отвага, дружелюбное и приятное обращение, а также неизменная любовь к Родине, верность и повиновение властям поддерживающим суть качества более важные для дворянина, нежели сотни тысяч предков. И то предложение, которое я упорно Вам делаю, моя прекрасная фру Лотта, должно убедить Вас в том, что и о женщинах я того же мнения. <...> [10, с. 215].

Лотта не отказывает барону, но просит время подумать. Дело в том, что она принадлежит молодому дворянству, а Стадиг — старому. Разворачивается длинная дискуссия между действующими лицами на злободневную тему. В конечном итоге Лотта соглашается на брак с бароном, за чем следует красноречивая пантомима Ларса Лустига:

Ларс Лустиг (*вытаскивает шнурок из кошель, подвешенного на поясе, подбегает к графу Хуртигу и показывает ему оный*). Месье, месье, voïсу надежное лекарство от отвергнутого предложения руки и сердца и от меланхолии, probatum est⁷ [10, с. 221].

Недолго думая, Хуртиг просит руки Софии. Та соглашается, но предъявляет графу двенадцать условий. Особенно примечательным представляется одиннадцатый пункт:

⁷ Опробовано, доказано (лат.).

Фрёкен София. В-одиннадцатых: господину графу строго-настрога запрещается где бы то ни было рассуждать об иностранных модах, манерах, обществе, беседах и времяпрепровождении и возвышать их столь же сильно, сколь сильно он принижает все шведское.

Граф Хуртиг. С этим пунктом обязан согласиться не только я, но и любой честный швед [10, с. 228].

В ответ Хуртиг тоже выставляет свои условия будущей супруге, с которыми она соглашается.

Является Турбьёрн и просит руки Сары, игравшей роль Лотты. Когда обман раскрыт, юнкера волнует один вопрос: благородного ли происхождения его избранница. Раскрывается многолетняя тайна: Сара оказывается дочерью офицера, которая, рано потеряв родителей, была воспитана матерью Лотты как родная дочь. Благородная Сара принимает предложение Турбьёрна.

Ларс Лустиг и Монс, скороход⁸ фру Лотты, до этого игравший незначительную роль, оказываются без пары и в пантомиме разыгрывают между собой свадьбу. Вдруг Монс снимает с себя парик, скидывает мужскую одежду и оказывается женщиной в платье. Выясняется, что Монс — это Бритта Труфаст (букв. Верная). Они были помолвлены с Ларсом Лустигом, который вместо женитьбы предпочел поехать в Париж с графом Хуртигом и стать Шампанем. Когда Бритта узнала, что Лустиг вернулся в Стокгольм, она переделалась женщиной и устроилась на работу к фру Лотте, чтобы следить за неверным возлюбленным. Лустиг уступает и соглашается жениться на Бритте. В финале все счастливы.

Тема галломании и щегольства ранее затрагивалась в комедии Хольберга «Французский модник», которая была поставлена в Копенгагене в 1722 году и, вероятно, повлияла на сочинение Гюлленборга [5, с. 75].

Ранее отмечалось, что Гюлленборг использовал одноактную комедию Луи де Буасси «Французы в Лондоне» в качестве образца. Между двумя пьесами много общего. Действие французской комедии происходит в гостинице в Лондоне. Среди действующих лиц есть девятнадцатилетняя вдова Елианта и три претендента на ее руку и сердце. Двое из них французы — кузены маркиз Полинвиль и барон Полинвиль. Маркизу, как и графу Хуртигу, 24 года. Он говорит об англичанах, «что они не имеют у себя сего вида вольного, открытого, ласкового, предупредительного, приятного; одним словом, того превосходного вида, которым снабжены все французы» [11, с. 7]. На это барон — идеальный герой, прообраз Стадига, который живет в Лондоне уже три года, — защищает англичан и призывает маркиза уважать чужие традиции. Противопоставление «английского» и «французского» красной линией проходит через всю пьесу. Любовь французов — это шутка, видимость, обман ради того, чтобы похвастаться в обществе, в то время как для англичан это серьезное дело. Французское остроумие контрастирует с английским благоразумием.

8 В старину: слуга, пешком сопровождавший экипаж, или гонец.

Маркиз сумел ослепить милорда Гузея, брата Елианты. В пьесе есть сцена, в которой он, как истинный француз, дает своему юному воспитаннику руководство для щеголей.

Еще один претендент на руку вдовы — Яков Розбиф, комический тип грубого английского купца, с которого списан Турбьёрн.

Пьеса заканчивается тем, что отец Елианты, милорд Краф, отдает руку дочери барону, на что тот говорит: «Вы меня, государь мой, теперь уверили, что ничто не может быть лучше учтивого англичанина». Краф отвечает: «А вы мне дали знать, что с разумным французом ничто на свете сравниться не может» [11, с. 76]. Так примиряется спор между «английским» и «французским» и реабилитируется страна, представление о которой не может быть основано исключительно на образе «шалуна». Примечательно, что пьеса была написана французом, ставшим впоследствии членом Французской академии.

В России, подобно Швеции, являвшейся страной «запаздывающей» культуры, процесс освоения западных культурных традиций в XVIII веке проходил сложно, «временами русское просвещение “оборачивалось” фальсификацией, подменой европейских ценностей, формальным их приятием на уровне моды, престижа и т.д.» [12]. Темы безумной галломании, щегольства, обязательного паломничества русской аристократии в Париж возникают в комедийных жанрах русской драматургии и театра второй половины XVIII — начала XIX века. Родословную петиметра-галломана можно вести от карикатурных, схематичных персонажей А. П. Сумарокова к утонченным светским щеголям и кокеткам А. А. Шаховского [12]. Проблему галломании освещала в своих комедиях Екатерина II, вершиной же сатирического изображения русских вертопрахов стали комедии Д. И. Фонвизина.

Как и авторов более поздней русской драматургии, Гюлленборга интересовали национальные особенности шведской галломании, которая, безусловно, имела общеевропейские черты. Взяв за образец «Французов в Лондоне», драматург придал своей пьесе подлинно шведский колорит и усложнил ее проблематику, сделав созвучной актуальным проблемам своей страны и своего времени. Согласно шведской исследовательнице Мари-Кристин Скунке, в «Шведском щеголе» есть две идеологические линии. Первая — «шведское» против «иностранный», в частности «французского». Если с последним ассоциируется все поверхностное, помпезное и искусственное, то с первым — искренность, подлинность, следование сердцу и открытость высказываний. Несмотря на то, что Франция давала в то время Швеции субсидии, для шведской оппозиции было стратегически важным держаться от покровителей на расстоянии. Тесные дипломатические отношения отнюдь не говорили о солидарности шведов с французским образом жизни, манерами и модой. Патриотическая составляющая пьесы проявлялась и в ностальгическом возвышении воинов предшествующей эпохи, так как несколько положительных персонажей из поколения родителей сделали карьеру при Карле XII. Напомним, что в программу «шляп» входило взять реванш за проигранную Северную войну.

Вторая линия — новые и старые дворяне, что в то время являлось острым политическим вопросом. Старые дворяне поддерживали Арвида Горна, против которого и ополчились сторонники «шляп» во главе с Гюлленборгом, представителем нового дворянства. Щекотливый момент возникал в конце пьесы, когда Лотта отказывает щеголю и отдает предпочтение барону Стадигу, но вдруг говорит, что ей нужно время подумать, прежде чем согласиться на его предложение. Так как Лотта принадлежит к молодому дворянству, она боится, что родственницы Стадига — представительницы старого дворянства — будут ее игнорировать. Чтобы уговорить Лотту, Стадиг и адмирал держат пламенные речи, суть которых сводится к тому, что заслуги определяют дворянство, а не родословная. Так как Стадиг — идеальный герой — принадлежал старому дворянству, то Гюлленборг занял умеренную позицию в развернутой им полемике. Тем не менее благодаря политической направленности пьесы ее постановка стала началом политической кампании «шляп», которая принесла Гюлленборгу и его сторонникам победу на сессии риксдага 1738–1739 годов [3, с. 167–168].

В качестве недостатков пьесы можно предъявить местами тяжеловесный язык и вялое развитие действия. Однако по сравнению с более ранними шведскими пьесами «Щеголь» был явным продвижением вперед. Даже при отсутствии психологической прорисовки характеров эта комедия нравов превзошла свой образец — «Французов в Лондоне». Действие было организовано сложнее, чем в современных французских пьесах, и следовало традициям английской драматургии, с которой Гюлленборг познакомился, когда жил в Лондоне. У английских драматургов он заимствовал и говорящие фамилии. В шведской драматургии подобных пьес не появится еще долго, во многом «Шведский щеголь» был новаторским [6, с. 17].

Достаточно новым для шведской драматургии было и то, что пьеса содержала элементы авторежиссуры, зафиксированной в ремарках автора, который, вероятно, хотел облегчить жизнь начинающим актерам Шведской комедии. Кроме приведенных выше описаний внешнего облика персонажей внутри текста пьесы, традиционные ремарки также указывают на их сценическое поведение. Приведем некоторые примеры. Первое появление щеголя сопровождается следующими комментариями автора: *(Ходит в одиночестве по сцене туда-сюда, вихляя ногами, осматривает себя и постоянно поправляет одежду, то насвистывая, то напевая)* <...> *(Продолжает расхаживать и напевать)* <...> *(Подбегает и очень крепко обнимает его [барона Стадига. — М. Б.]*); когда граф Хуртиг ухаживает за фру Лоттой, он, согласно ремарке, «одновременно незаметно бросает взгляды на фрёкен Стадиг» [10, с. 154].

Грубьян Турбьёрн сначала «сплевывает на пол», потом «достает футляр, извлекает из него трубку, идет к свече, чтобы раскурить трубку», и в довершение «быстро докуривает, говорит, сплевывает, сморкается на пол и вытирает нос и рот полой камзола» [10, с. 159–163].

Ларс Лустиг, шведский Пикельхерринг, играет в пьесе одну из центральных ролей, которая все время сопровождается пантомимой. Например, когда его

мучает то, что он швед, а вынужден играть француза Шампаня, Гюлленборг придумывает говорящую мизансцену:

Ш а м п а н ь. <...> я охотнее был бы шведским дураком, чем заморским шутом гороховым. (*Бежит в одну сторону и кланяется, потом в другую сторону, затем останавливается в центре сцены.*) [10, с. 166].

Когда Монс оказывается Бриттой, сцена сопровождается мимической игрой и пантомимой, зафиксированными в частых ремарках. Например: (*Лассе [Ларс. — М. Б.] дрожит и кричит, корчит гримасы, как будто он очень напуган*) и т. д. [10, с. 237].

К сожалению, ввиду отсутствия сведений о спектакле 1737 года трудно восстановить его сценический облик. Известно, что фру Лотту играла Беата Сабина Страас, в замужестве Оберг, камеристка королевы, которая знала, как ведут себя знатные дамы. Роли щеголя и Ларса Лустига исполняли клерки Юхан Пальмберг и Петер Линдаль [3, с. 168].

Не представляется возможным проследить судьбу «Шведского щеголя» после его оглушительной премьеры, так как история первого профессионального театра Шведская комедия продолжает оставаться не до конца открытой тайной. Сегодня комедия Карла Гюлленборга, в которой отразились как легкий, игровой дух эпохи рококо, так и сложные социальные и политические тенденции «эры свободы», считается классикой шведской драматургии. Трудно однозначно согласиться с тем, что комедия больше не ставится, потому что утратила свою актуальность и осталась достоянием исключительно истории литературы и театра. Такие патриотические темы, как любовь к Родине, родному языку и национальным традициям, обсуждаемые в рамках политической дискуссии, находят отклик и сегодня. Вероятно, именно эти темы вызывали интерес у шведских зрителей первой половины XVIII века, когда страна активно искала национального самоопределения в области культуры и театра.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ehrensvärd G. Dagboksanteckningar förda vid Gustaf III: s hof. D. 1. Journal för åren 1776 och 1779 samt berättelse om Svenska teaterns uppkomst. Stockholm: Norstedt, 1877. — 464 s.
2. Byström T. Svenska komedien 1737–1741: en studie i Stockholmsteaterns historia. Stockholm: Förf, 1976. — 138 s.
3. Skuncke M—Ch. Frihetstidensteaterliv i Stockholm // Ny svensk teaterhistoria. D. 1. Teater före 1800 / Huvudredaktör: T. Forser. Hedemora: Gidlund, 2007. S. 165–187.
4. Dahlgren F. Förteckning öfver svenska skådespel uppförda på Stockholms theatrar 1737–1863 och Kongl. theatrarnes personal 1773–1863 med flera anteckningar. Stockholm: Norstedt, 1866. — 687 s.
5. Silfverstolpe C. Svenska teaterns äldsta öden. Stockholm: Centraltryckeriet, 1882. — 87 s.
6. Breitholtz L. Inledning till Svenska språthöken: komedi av Carl Gyllenborg. Stockholm: Almqvist&Wiksell/Geber, 1959. S. 7–18.
7. Flodmark J. Kongl. Svenska skådeplatsen i Stockholm 1737–1753: ett hundra-femtioårs minne. Stockholm: Centraltryckeriet, 1887. — 30 s.

8. *Personne N.* Svenska teatern: några anteckningar. D. 1. Under gustavianska tidevarvet jämte en återblick på dess tidigare öden. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1913. — 281 s.
9. *Wrangel E.* Vardagslag och feststämning. Konster och moder // Svenska folket genom tiderna: vårt lands kulturhistoria i skildringar och bilder. Bd. 6. Frihetstidens kultur. Malmö: Allhem, 1938–1940. S. 229–274.
10. *Gyllenberg C.* Svenska Sprätthöken // Samlade vitterhetsarbeten af svenska författare från Stjernhjelm till Dalin. D. 5. Uppsala: P. Hanselli, 1863. S. 127–366.
11. *Буасси Л.* Французы в Лондоне. М.: Универ. тип. у Н. Новикова, 1782. — 76 с.
12. *Мирутенко К.* Эволюция типов щеголя и щеголихи в комедийных жанрах русской драматургии и театра второй половины XVIII — начала XIX вв.: дис. ... канд. искусствовед. наук. М., 2007. — 329 с.

REFERENCES

1. *Ehrensverd G.* Dagboksanteckningar förda vid Gustaf III: s hof. D. 1. Journal för åren 1776 och 1779 samt berättelse om Svenska teaterns uppkomst. Stockholm: Norstedt, 1877. 464 s.
2. *Byström T.* Svenska komedien 1737–1741: en studie i Stockholmsteaterns historia. Stockholm: Förf, 1976. 138 s.
3. *Skuncke M.-Ch.* Frihetstidensteaterliv i Stockholm. In: Ny svensk teaterhistoria. D.1. Teater före 1800. Huvudredaktör: T. Forser. Hedemora: Gidlund, 2007, s. 165–187.
4. *Dahlgren F.* Förteckning öfver svenska skådespel uppförda på Stockholms theatrar 1737–1863 och Kongl. theatrarnes personal 1773–1863 med flera anteckningar. Stockholm: Norstedt, 1866. 687 s.
5. *Silverstolpe C.* Svenska teaterns äldsta öden. Stockholm: Centraltryckeriet, 1882. 87 s.
6. *Breitholtz L.* Inledning till Svenska sprätthöken: komedi av Carl Gyllenberg. Stockholm: Almqvist&Wiksell/Geber, 1959, s. 7–18.
7. *Flodmark J.* Kongl. Svenska skådeplatsen i Stockholm 1737–1753: ett hundra-femtioårs minne. Stockholm: Centraltryckeriet, 1887. 30 s.
8. *Personne N.* Svenska teatern: några anteckningar. D. 1. Under gustavianska tidevarvet jämte en återblick på dess tidigare öden. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1913. 281 s.
9. *Wrangel E.* Vardagslag och feststämning. Konster och moder. In: Svenska folket genom tiderna: vårt lands kulturhistoria i skildringar och bilder. Bd. 6. Frihetstidens kultur. Malmö: Allhem, 1938–1940, s. 229–274.
10. *Gyllenberg C.* Svenska Sprätthöken. In: Samlade vitterhetsarbeten af svenska författare från Stjernhjelm till Dalin. D. 5. Uppsala: P. Hanselli, 1863, s. 127–366.
11. *Boissy L.* *Francuzy v Londone* [The Frenchman in London]. Moscow: Universitetskaya tipografia u N. Novikova, 1782. 76 p.
12. *Mirutenko K.* *Evolycija tipov shchegol'a i shchegolihy v komedijnyh zhanrah russkoj dramaturgii i teatra vtoroj poloviny XVIII — nachala XIX vv.* [The Evolution of the Types of Dandy and Woman of Fashion in the Comedy Genres of Russian Drama and Theatre of the Second Half of the 18th — Early 19th Centuries]: Dissertation thesis (Cand. Sc. in Art Studies). Moscow, 2007. 329 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Берлова Мария Сергеевна — кандидат искусствоведения, PhD по театроведению (Стокгольмский университет), независимый исследователь.

E-mail: mashaberlova@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-5207-2004

ABOUT THE AUTHOR

Maria S. Berlova — PhD in Theatre Studies, Independent Scholar.

E-mail: mashaberlova@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-5207-2004

Статья поступила в редакцию: 05.12.2023

Отредактирована: 16.01.2024

Принята к публикации: 06.02.2024

Received: 05.12.2023

Revised: 16.01.2024

Accepted: 06.02.2024

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Берлова М. С. «Шведский щеголь» Карла Гюлленборга — секрет успеха театра Шведская комедия (1737–1754) // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2024. № 1. С. 121–139.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-121-139

EDN OGDIIYA

FOR CITATION

Berlova M. S. *The Swedish Fop* by Carl Gyllenborg — Swedish Comedy's Secret of Success as a Theatre (1737–1754). *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2024, no. 1, pp. 121–139.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-121-139

EDN OGDIIYA

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-140-156
EDN QCEOST
УДК 791.43-2(=161.1)

А. О. Беззубиков
Всероссийский государственный университет
кинематографии имени С. А. Герасимова,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0003-0706-2354

Мифологическая логика в фильмах Алексея Балабанова

АННОТАЦИЯ

Алексей Балабанов создал на экране собственную художественную картину мира с узнаваемыми темами, визуальными и звуковыми кодами. Анализ этой картины мира может интерпретироваться в свете концепции медиации противоположностей, выдвинутой К. Леви-Строссом. Согласно данной концепции, миф гармонизирует картину мира путем преодоления антагонизма противоположных фактов действительности, непосредственно касающихся критических аспектов жизни человека. Применение подобного инструментария к балабановскому кино обусловлено тезисами исследователей о том, что режиссер смог артикулировать «миф о национальной жизни России последнего десятилетия XX века».

Базовая пара противоположностей, которая так или иначе осмысливается в разных фильмах Балабанова, может быть обозначена как «появление — изгнание». Балабановский герой фактически либо символически появляется на свет, однако в неустроенном, хаотичном мире ему не находится места — поэтому, возникая как субъект, этот герой одновременно подвергается изгнанию из этого мира. Режиссер неоднократно подбирает одно означавшее для выражения концепций как появления, так и изгнания. Балабановский герой выступает в качестве субъекта-медиатора — где-то оружием, где-то с помощью коммуникативных «ключей» — масок он устанавливает связи между разрозненными фрагментами действительности, создавая внутри хаоса зыбкое пространство порядка. Пара «появление — изгнание» обуславливает и стилистическую канву балабановских фильмов — зримые аналогии концептов «появления» и «изгнания» формируют узнаваемый режиссерский почерк.

Одна из причин массового успеха фильмов Балабанова — совпадение выраженной в них пары «появление — изгнание» и социально-культурного контекста, в котором творил режиссер.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Кино, миф, медиация противоположностей, медиатор, Балабанов, Леви-Стросс.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-140-156
EDN QCEOST
УДК 791.43-2(=161.1)

Aleksey O. Bezzubikov
Russian State University of Cinematography named after S. Gerasimov,
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0003-0706-2354

Mythological Logic in Alexey Balabanov's Films

ABSTRACT

Alexey Balabanov created his own picture of the world on the screen with both recognizable themes, visual and sound codes. In this article this picture of the world is considered through the prism of the concept of binary opposites proposed by C. Levi-Strauss. This concept primarily concerns the study of myth as a way of conceptualizing the reality through overcoming the antagonism of the opposing facts that directly relate to the most critical aspects of human life. The application of such theory to Balabanov's films is due, to the numerous theses of various researchers that the director was able to articulate "the myth of the Russian life in the last decade of the 20th century".

The basic pair of opposites, on which the universe of many of Balabanov's films is built, can be indicated as *appearance* — *exile*. Balabanov's hero appears in the world symbolically. However, in an unsettled, chaotic world there is no place for him. Therefore, emerging as a person, this hero is simultaneously exiled from this world. The director repeatedly selects one meaning to express the concepts of both appearance and exile. Balabanov's hero acts as an active subject — somewhere acting with a weapon, somewhere using the keys — masks he establishes the links between disparate fragments of reality, creating an unsteady space of order inside the chaos. The *appearance* — *exile* pair also determines the stylistic outline of Balabanov's films — the analogues of these ideas or their derivatives are forming the well-known director's style.

One of the reasons for the massive success of Balabanov's films is the coincidence of the *appearance* — *exile* pair and the socio-cultural context in which the films were made.

KEYWORDS

Cinema, myth, binary opposites, mediator, Balabanov, Levi-Strauss.

Алексей Балабанов — пожалуй, единственный отечественный постсоветский режиссер, творческое наследие которого приковало внимание киноведов и исследователей гуманитарных дисциплин и при этом обрело популярность у широкого зрителя. По замечанию Марии Кувшиновой, с автором «Брата» на протяжении пятнадцати последующих лет сверялись все — от десантников до кинокритиков [1, с. 7]. А. И. Туманов в статье «Отечественный кинематограф и его значение в формировании национальной идентичности» рассматривает кино как одно из средств повествования нации о себе, иными словами, как средство формирования и выражения национальной идентичности, обеспечивающей целостность общества [2, с. 36]. В этой же работе исследователь с целью выявления современных российских фильмов, оказавших наибольшее влияние на массовое сознание, а следовательно, формирующих ту самую идентичность, обращается к рейтингу популярного в стране сайта о кино «Кинопоиск», основанному на голосовании пользователей. Туманов отмечает, что в список вошли всего шесть отечественных лент, снятых после распада СССР, — три из них снял Алексей Балабанов.

Киноведческая традиция осмысления творчества Балабанова представляется довольно фрагментированной, даже при всей значимости его фигуры для российского кино. Среди наиболее заметных работ, посвященных этому автору, — книга «Бриколаж режиссера Балабанова» Фредерика Х. Уайта, а также выпущенные издательством «Сеанс» книга «Балабанов» (автор-составитель Мария Кувшинова) и сборник «Балабанов. Перекрестки» (составители: Василий Степанов, Алексей Артамонов). Все они представляют собой сборники текстов разного формата — интервью, рецензий, воспоминаний, научных докладов, как правило, собранных вокруг нескольких основных статей от автора, «монтирующего» ряд подобных работ в целую книгу. В этих материалах содержатся ценные замечания и наблюдения о творчестве режиссера, важная аналитика, касающаяся отдельных аспектов его стиля и мировоззрения. К этому корпусу стоит добавить ряд статей, вышедших отдельно в тех или иных научных изданиях.

Среди идей, выдвигаемых разными авторами, в качестве центральной концепции балабановских фильмов приводятся: постмодернистское цитирование классических сюжетов и литературных образов в контексте российских «смутных времен» (как постперестроечных, так и предреволюционных) [3, с. 5; 4]; мета-рефлексия о природе кино [3, с. 13–15; 5; 6; 7]; рефлексия болезненного перехода от социализма к капитализму [8]; осмысление образа неоварвара в постсоветской России [9; 10]. Часто разные авторы обращают внимание на одни и те же аспекты балабановского экранного универсума, однако нередко их оценки и выводы заметно разнятся. Например, Мария Кувшинова и Андрей Плахов относят Балабанова к модернистам [1, с. 9; 11], в то время как Фредерик Х. Уайт оценивает балабановский кинотекст как «характерный постмодернистский» [3, с. 5].

Теоретическое осмысление балабановского наследия нуждается в концепции, способной согласовать многочисленный, но, с нашей точки зрения, довольно разрозненный корпус взглядов и идей о творчестве режиссера. Представляется принципиально важным рассмотреть творчество Балабанова

в целостном контексте мифа и таким образом выработать концепцию, предполагающую корреляцию существующих взглядов на фильмы режиссера.

Ряд исследователей, анализируя работы этого режиссера, отмечали их мифологичность. Действительно, его ленты транслируют предельно выразительную картину мира, с которой идентифицирует себя российское общество, прошедшее через 1990–2000-е годы, по крайней мере значительная его часть. Миф призван объяснить действительность, дать человеку образ окружающей его вселенной и набор представлений, от которых непосредственно зависит существование некоторой общности [12, с. 45–47]. Анализ работ Балабанова через призму мифа — задача отчасти опасная: о наличии того или иного мифа с полной уверенностью можно судить лишь в том случае, если он воспроизводится многими авторами на протяжении поколений. С другой стороны, неоднократные упоминания термина «миф» в ряде исследований, посвященных творчеству Балабанова, обязывают нас обратить внимание на данную особенность. В этой статье мы рассмотрим наиболее популярные фильмы режиссера — «Брат», «Брат 2» и «Война», а также «Счастливые дни» и «Трофим», поскольку они дают ряд ключей для понимания дальнейшего творчества мастера.

На мифологические аспекты в творчестве Балабанова современные исследователи обращают внимание все чаще. А. Г. Пудов проецирует структуру волшебной сказки, описанную В. Я. Проппом, на балабановские ленты «Брат», «Брат 2» и «Река» [13]. Однако в ряде случаев соответствие функциям волшебной сказки выбранных автором фрагментов из названных картин выглядит довольно дискуссионным. Например, выход Данилы Багрова на съемочную площадку в первом «Брате» исследователь соотносит с пропповским нарушением запрета. Новое — на этот раз легальное — появление героя на съемках телепередачи в начале второй части киноленты Пудов также обозначает как нарушенный запрет, что, исходя из контекста балабановского повествования, не соответствует действительности — туда Данила пришел на правах приглашенного гостя. А. В. Флоря в статье «Интертекстуальные элементы в поэтике фильма А. Балабанова “Груз 200”» выделяет отдельные классические мифологемы в исследуемой картине [4], однако в целом мифологическая составляющая этого кинотекста упоминается по касательной. Е. О. Третьяков исследует феномен варварства в фильме «Брат 2» как сущностную основу творимого Балабановым мифа о национальной жизни России последнего десятилетия XX века [10]. С точки зрения исследователя, Данила Багров воплощает собой варвара — витального «нового гунна», явившегося в момент угасания теряющей свою жизненную силу цивилизации. Подобная трактовка фильма ценна, хотя трудно однозначно утверждать, что сущностной основой балабановского универсума является погруженность в состояние архаического хаоса.

Помимо уже исследованных отдельных аспектов мифа в балабановском тексте, выделенных единичных мифологем и роли в структуре его фильмов тех или иных универсальных мифопоэтических структур, важно дать оценку целостности созданного Балабановым мифа с точки зрения концепции медиации противоположностей К. Леви-Стросса [14, с. 262] — ключевой логической

операции, которую осуществляет мифологическое мышление в процессе построения картины мира. Обладая пониманием, какие именно противоположности синтезирует балабановский миф, можно определить его сущностные основы и охарактеризовать его влияние на стиль изучаемых фильмов.

«Миф, — утверждает Леви-Стросс, — обычно оперирует противопоставлениями и стремится к их постепенному снятию — медиации. Положим, что два члена, для которых переход от одного к другому представляется невозможным, заменены двумя другими эквивалентными членами, допускающими наличие третьего, переходного. После этого один из крайних членов и медиатор, в свою очередь, заменяются новой триадой» [14, с. 262]. В качестве примера ученый приводит мифологию североамериканских индейцев, где жизнь сводится к земледелию, а смерть — к войне. В свою очередь, между земледелием и войной вводится средний элемент — охота, которая, как и земледелие, приносит пропитание и в то же время является «умеренной» версией войны. Охота же, в свою очередь, «раскладывается» на ассоциации из животного мира — травоядных, плотоядных и падальщиков. Последние, в частности ворон и койот, выступают медиаторами между первыми двумя. Они едят мясо (подобно хищникам), но при этом не убивают (подобно травоядным). Таким образом, фигуры койота и ворона становятся сакральными образами, в которых разрешается противоречие между жизнью и смертью [14, с. 262–263].

Таким образом, мифологическое мышление выделяет из окружающей действительности противоположные факты реальности, непосредственно касающиеся наиболее критических аспектов жизни человека, и, подыскивая им осязаемые аналогии, пытается преодолеть их антагонизм. Подобное преодоление фиксируется в космогоническом мифе — предании о сотворении мира, сущность которого, как подмечает В. Н. Топоров, «состоит в борьбе упорядочивающего космического начала с деструктивной хаотической стихией, в описании этапов последовательного сотворения и становления мира» [15, с. 9]. Осмысление и синтез противоположных начал бытия, представленных в космогоническом мифе через их осязаемые аналогии, становится сакральным и вневременным прецедентом, который мифологическое мышление экстраполирует на все процессы, протекающие в бытовом историческом времени [15, с. 11]. Таким образом, миф становится базовым образцом для любых форм человеческой деятельности. Все внешние формы, использованные мифологическим мышлением в качестве осязаемых аналогий, обретают для носителя подобного мышления особый сакральный статус и формируют внешний облик, пластику культуры, с которой этот носитель себя ассоциирует.

Анализ балабановского мифа предполагает деконструкцию на нескольких этапах: определение ключевых, особенно антагонистичных, явлений действительности в универсуме его фильмов, резонирующих в сюжете с социально-культурным контекстом эпохи; изучение аналогий как способа выражения явлений и способов их медиации в формосодержательном единстве киновысказывания; оценка функционального диапазона аналогий ключевых противоположностей как одной из доминант стилистики балабановских картин.

КЛЮЧЕВАЯ ПАРА ПРОТИВОПОЛОЖНОСТЕЙ БАЛАБАНОВСКОГО УНИВЕРСУМА

В качестве ключевой пары противоположностей, на которой строится мир балабановских картин, можно выделить оппозицию «появление — изгнание». Герой Балабанова появляется на свет, однако в неустроенном, хаотичном мире ему не находится места — поэтому, возникая как субъект, этот герой одновременно подвергается изгнанию. Оппозиция «появление — изгнание» четко заявлена уже в дебютном полнометражном фильме режиссера — «Счастливых днях». Безымянный главный герой в исполнении Виктора Сухорукова неприкаянно скитается по улицам, подвалам и квартирам призрачного Петербурга, совершая отчаянные и безуспешные попытки обрести свой уголок стабильности.

Скитания героя начинаются после того, как он покинул больницу в начале фильма. Формально героя выписали из лечебного заведения — фактически его изгнали на произвол судьбы:

- А нельзя ли мне тут как-нибудь продержаться? Я бы приносил пользу.
- Если бы вам поверили, что вы можете приносить пользу, вас бы непременно оставили.

Экспозиция с изгнанием одновременно обозначает и появление героя на свет. Зрителю не сообщаются его имя и предыстория — он представляется как абсолютная *tabula rasa*. Первые кадры демонстрируют безлюдные улицы города, по которым несется из небытия в небытие пустой трамвай — незаполненное человеком пространство. С помощью наплыва этот кадр превращается в детский рисунок, где из темноты подворотни появляется смешной человечек, подписанный «Это я», — так лирический герой осознает свое существование, возникая из абсолютной пустоты.

Само действие картины максимально дистанцировано от какого бы то ни было исторического контекста, отчего предлагаемые обстоятельства лишены привязки к той или иной эпохе, а значит, и весь мир фильма вместе с его протагонистом, вырванные из системы хронологических координат, возникают из небытия с началом сюжетного действия.

Сцена в больнице начинается с кромешной тьмы, которую прерывают вошедшие в палату к герою врачи, — щелчок выключателя, и экран заливают яркий, бьющий в глаза белый цвет — зрительный удар, который человек получает, едва выглянув из утробы. Вскоре мы понимаем, что камера снимает этот кадр с точки, где лежит на кровати безымянный герой. Кроме того, врачи в больнице тщательно изучают его темя, зрителю же не разъясняется, в чем причина их интереса. Здесь возникает прямая ассоциация с родничком новорожденного младенца.

В экспозиции фильма режиссер заявляет оба полюса своей ключевой оппозиции — появление и изгнание — одним означающим, сводя их к одному действию. Для Балабанова появление и изгнание — одно и то же явление.

Появление героя в мире автоматически становится и его изгнанием из мира. Поэтому вся человеческая жизнь (последствие его появления) есть скитание (последствие изгнания). Действие балабановского героя заключается в преодолении этого парадокса через попытку выстроить в чужеродном и охваченном хаосом пространстве новые связи и структуры, в которых он мог бы найти себе место.

В экспозиции «Брата» Балабанов заявляет ту же пару противоположностей «появление — изгнание». В отличие от «Счастливых дней», действие «Брата» происходит в четко обозначенном историческом контексте, а сам герой, оказавшись в милиции, называет свои имя, фамилию, отчество, адрес и год рождения. Тем не менее здесь режиссер снова выражает известную нам по «Счастливым дням» оппозицию, пользуясь иными аналогиями как визуального, так и драматургического ряда.

В первом своем кадре Данила выходит из-за пригорка, будто вырастая из земли, — и тут же попадает на съемочную площадку, где ему, мягко говоря, не рады. Вскоре следует сцена с матерью, которая, отправляя сына «в Ленинград к брату», фактически изгоняет его из дома. Образ матери становится общим означающим появления и изгнания героя — она дала ему жизнь, но и она же изгнала его, обрекла тем самым на скитания.

Схожие аналогии для выражения оппозиции «появление — изгнание» Балабанов подбирает и в предшествовавшей «Брату» ленте «Трофим». Ее героя предает собственная семья, после чего тот покидает родную деревню. В финале картины Трофима еще дважды изгоняют — из жизни и самой истории. Сначала его казнят, затем, когда действие переносится из начала в конец XX века, мужчина обнаруживается на архивной киноленте с хроникой. Монтажеры, которым она попала в руки, безжалостно отрезают кадры, где Трофим появляется перед камерой, и выбрасывают их — единственное свидетельство жизни этого человека — в мусорное ведро.

Важно оценить аналогию между заявленной в фильмах Балабанова оппозицией «появление — изгнание» и контекстом, в котором работал режиссер. Эта аналогия может объяснить широкую популярность его работ. Отечественный зритель 1990-х — начала 2000-х оказался в ситуации, которую как нельзя точнее описывает указанная оппозиция. Распалось государство, рухнула прежняя система ценностей и еще не возникла новая. Человек появился в качестве жителя новой страны — но в новом хаотичном мире такое появление представляло собой своеобразное изгнание в неизвестность. Мир оказался фрагментирован — и человек, вышедший в новую действительность, будучи неспособен ее концептуализировать, оказался в положении изгоя. Так появление субъекта в качестве жителя новой постсоветской России одновременно являло собой его изгнание. Балабанову удалось зафиксировать и художественно осмыслить эти ключевые, противоположные друг другу, но в то же время друг друга определяющие аспекты эпохи.

ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА, СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ И РЕЖИССЕРСКИЕ ПРИЕМЫ БАЛАБАНОВА В КОНТЕКСТЕ ПРОТИВОПОЛОЖНОСТИ «ПОЯВЛЕНИЕ — ИЗГНАНИЕ»

Оппозиция «появление — изгнание», находя свое воплощение в зримых образах и аналогиях, определяет стилистические особенности балабановских картин. Процесс претворения абстрактной идеи во внешние формы наиболее явно отслеживается и фиксируется в короткометражной работе «Трофим». Ее построение, внутренняя драматургия кадра — компоненты фильма, относящиеся к его стилистической концепции, — и событие, завершающее фабулу, визуализируют одну идею.

Напомним: в конце картины действие из Петербурга начала XX века переносится в современность, где Трофима вырезают из кинохроники. В свою очередь, в большинстве сцен, где Трофим идет по Петербургу начала XX века, мизансцена развивается так, что герой постоянно уходит вглубь улицы и покидает пределы кадра, а сама улица еще остается какое-то время перед глазами зрителя — одна, без Трофима. На ней происходят различные локальные события: мальчишки что-то просят у прохожих, какого-то парня гонят от входа в трактир. Таким образом, сама действительность словно дистанцируется от Трофима, выгоняет его из себя и продолжает жить самостоятельной жизнью. Подобное построение и развитие мизансцены предвещают будущее драматургическое событие — изгнание Трофима с киноплёнки, на которой после вмешательства монтажера остается лишь обезличенная, живущая сама по себе, без Трофима, панорама вокзала.

Подобный принцип развития мизансцены становится излюбленным приемом Балабанова — раз за разом он отсекает героев «Брата», «Войны», а впоследствии «Я тоже хочу» и других своих картин от окружающего их мира, позволяя камере снимать после того, как персонаж покинет пределы кадра или растворится в глубине улицы, став крохотной, не выделяющейся на общем фоне фигурой. Жизнь — прошлое в форме соборов и прочих сооружений Санкт-Петербурга и настоящее в виде оживленной толпы — существует сама по себе без главного героя, пребывает в бытии, обособленном от протагониста, с которым ассоциирует себя зритель.

Третьяков в своей статье о варварстве обращает внимание на еще одну форму подобного «отсечения» героя от мира: он замечает, что «монументы, на которых надолго задерживается камера, всегда повернуты от героя (и зрителя) — от памятника Владимиру Ленину в Приозерске до творения Фальконе на Сенатской площади» [10, с. 184]. Исследователь связывает такое построение кадра с «мыслью об отчужденности современного варвара от какой бы то ни было исторической эпохи» [10, с. 184]. Мы же, считающие, что сущностную основу балабановского мифа составляет не тема современного варварства, но попытка медиации появления и изгнания, согласны, что описанная Третьяковым мизансцена играет важную роль в характеристике отношений

героя с окружающим миром, однако склонны трактовать ее как выражение отчуждения от мира человека вообще, а не конкретно «нового варвара».

Так абстрактная концепция воплощается в различных зримых приемах и формах, определяя стилистическую канву балабановских фильмов. Для нас существенным значением обладает многократная повторяемость таких форм и приемов, обусловленная их общим содержанием. Ролан Барт писал: «Для мифолога очень важна такая повторяемость понятия, проходящего через разные формы; именно она позволяет ему расшифровывать миф — так повторяемость поступка или переживания выдает скрытую в нем интенцию» [16, с. 278]. Барт, рассматривая миф в качестве вторичной семиологической системы — то есть коммуникативной системы, сообщения которой используют в качестве своего материала элементы «ранее существовавшей семиологической цепочки» [16, с. 271], указывает, что любой предмет в окружающей нас действительности может служить языковым знаком, любой объект можно трактовать как текст, а значит, миф может быть выражен через абсолютно любую вещь [16, с. 265]. В нашем случае одним из означающих мифа становятся не только улицы, здания и памятники, запечатленные Балабановым, но и способ их съемки. Здесь нужно подчеркнуть, что способ отображения жизненного материала в произведении искусства нередко играет не менее важную роль в формировании его коннотаций, чем сам отображенный материал. Бела Балаш, проводя аналогию между кино и изобразительным искусством, отмечал: «Пример мейснеровского фарфора тоже известен. Древние китайские узоры приобрели немецкий характер. Ибо дело не в модели, а в том, как водить кистью» [17, с. 45]. Таким образом, способ художественной обработки материала также становится языковым выражением, которое вторичные семиологические системы, такие как миф, используют в качестве формы для выражения своих понятий.

Оппозиция «появление — изгнание» формирует и музыкальный образ балабановского кино. В «Брате» музыка становится одним из проводников героя, скитающегося по миру в поисках своего места. Впервые появившись в кадре, Данила идет на съемочную площадку на звучание «Крыльев» «Наутилуса», чтобы узнать, «что за песня играет». Обрести эту музыку Даниле поначалу не удастся — вместо ответа его грубо изгоняют. Затем его выгоняет из музыкального магазина продавщица, не желающая связываться со странным избитым человеком. Лишь в Петербурге, городе «злой силы», ему удастся купить заветный диск с музыкой, которая будет его оберегать как символически, так и физически — именно в плеер попадает пуля киллера, следующего по пятам за Данилой.

Наиболее показательна с точки зрения оппозиции «появление — изгнание» композиция «Моя звезда» Вячеслава Бутусова, звучащая в финале «Войны». В ней некий странник рассказывает о непростых и противоречивых отношениях со своей путеводной звездой. Звезде в тексте дается ряд взаимоисключающих характеристик, соответствующих ключевым полюсам основной оппозиции балабановского универсума.

Первая группа характеристик определяет звезду как символ бытия героя — его субъектности. Она является неотъемлемой частью сущности странника:

«Моя звезда всегда со мной». Представляет собой источник жизненной энергии, источает свет и звук: «Моя звезда горит внутри...», «Звезда блестит в моей груди», «Моя звезда звучит в ночи, / Ее огонь во мне пылает». Она же дает герою ориентир: «Она ведет меня на крайний север», «Она приводит всех к заветной цели».

Вторая группа характеристик представляет звезду как символ отчуждения героя. Они связаны с тьмой, холодом и молчанием: «Но след ее не озаряет, / Лучи звезды меня не греют», «И никогда не скажет “Да”, / Не понадеется на чудо, / Не подарит капли света, / Никому не даст тепла», «Но моя звезда мне безответна», «Она не греет никого, / Она не светит никому».

Две группы характеристик — свет, тепло, ориентир и тьма, холод молчание — сводятся в песне к противопоставлению двух строчек: «Она ведет меня на крайний север» и «Она приводит всех к заветной цели». Представление «крайнего севера» в качестве «заветной цели» акцентируется в структуре песни: ее композицию и текст можно разделить на две половины по 17 строчек в каждой. Граница между половинами обозначается исполнителем интонационно: нараставший темпоритм после семнадцатой строчки возвращается к изначальному состоянию и заново набирает обороты. Фразы «Она ведет меня на крайний север» и «Она приводит всех к заветной цели» находятся на одной и той же, десятой, строчке в соответствующих половинах песни.

В итоге символ существования лирического героя, его субъектности в то же время являет собой и символ его отчуждения, невозможности коммуникации, утверждает его в роли изгнанника. Движение вслед за этой звездой представляет собой замкнутый круг, что прямым текстом проговаривается в тексте — «Она рисует круг за кругом». И в конечном счете: «Моя звезда меня хоронит». Таким образом, в песне, выбранной Балабановым в качестве саундтрека для финальных кадров «Войны» и подводящей итог всему фильму, существование человека (следствие его появления) и его скитание (следствие изгнания) также сводятся к одному означаемому.

Образ героя, существование которого являет собой изгнание, таким образом, проявляется посредством структуры повествования, динамики развития мизансцены, визуальных образов и текстов звучащих в фильме песен.

МЕДИАЦИЯ ПРОТИВОПОЛОЖНОСТЕЙ

Итак, балабановский мир представляет собой место, появление, возникновение в котором приравнивается к изгнанию. Подобное свойство обусловлено тотальной атомизированностью, раздробленностью этого универсума. Первоочередная задача обитателя-изгнанника такого мира, испытывающего потребность разрешить противоречия между указанными полюсами исследуемой нами оппозиции, заключается в формировании собственной системы связей в нестабильном пространстве. Отсюда истекает еще одна значимая оппозиция балабановских сюжетов — «свой — чужой». Многие исследователи

и критики отмечали выраженную артикуляцию этой пары понятий в фильмах режиссера [1, с. 104; 18; 9, с. 275]. Творение в условиях хаоса новой парадигмы действительности через идентификацию «своих» составляет основу космогонического процесса в балабановском кино. При этом как «свои», так и «чужие» в мире Балабанова не определяются через их формальную принадлежность к тем или иным привычным стратам — национальным, классовым, государственным, профессиональным. Все подобные деления оказываются формальными и не выражающими истинное положение их представителей. В «Войне» военные и силовики, как действующие, так и бывшие, отказывают Ивану в помощи, когда тот пытается вызволить из плена капитана Медведева. Среди, как правило, чуждых героям Балабанова «нерусских» («не брат ты мне...») встречается продавщица в простеньком кафе из мелодрамы «Мне не больно» — ее оскорбляет русский омовец, который тут же получает отпор от персонажей Ренаты Литвиновой и Дмитрия Дюжева. Данила Багров спасает от смерти звукорежиссера с радио, хотя в целом «креативная элита» либо откровенно враждебна к простому парню (как в открывающей сцене «Брата»), либо исповедует диаметрально противоположные ему взгляды на жизнь и эстетические вкусы (Ирина Салтыкова из «Брата 2»).

Балабанова часто упрекали в шовинизме и ксенофобии, однако мир в его фильмах не делится на черное и белое — балабановский герой в противостоянии формально «чужим» врагам вынужден действовать вне какой бы то ни было страты, поскольку представители таких страт (национальных, государственных) часто оказываются безучастны по отношению к, казалось бы, «своему» человеку. Не случайно для сюжета «Войны» Балабанов выбирает момент в жизни героя, когда тот более официально не состоит в вооруженных силах, но отправляется в зону боевых действий нелегально, руководствуясь лишь собственной совестью и представлениями о добре и зле. Таким образом, в балабановском мире предшествующий космогонии хаос представляет собой несоответствие между внешним формальным делением мира на страты и действительной разобщенностью, атомизированностью внутри каждой из этих страт, что и обуславливает изгнанническое положение человека, появившегося в подобного рода универсуме.

О подобной характеристике мира, показанного в фильмах режиссера, писал и Фредерик Х. Уайт. Балабановский текст интерпретируется Уайтом как попытка преодоления профанной «неореальности» — симулякров, тиражируемых медиа и отдаляющих человека от сакрального: «... постмодернистское общество рассматривает мир через призму коммерциализированных медийных образов, которые, в свою очередь, отдаляют людей от символического. Мир, который кажется вовлеченным в непрерывную коммуникацию, на самом деле участвует одновременно в систематическом разрушении, упрощении и замещении человеческих отношений <...> С балабановской точки зрения, беда как прошлого, так и настоящего в недостатке сакрального. Режиссер специально создает симулированное пространство пароходов, паровозов, трамваев, фотографии и кино, чтобы отобразить патологию постмодернизма» [3, с. 8–9].

Уайт приходит к тем же выводам: мир фильмов Балабанова характеризуется разрушением человеческих отношений вследствие недостатка сакрального, то есть мифологически-символического измерения. Рассмотрение же фильмов Балабанова через призму медиации противоположностей позволяет объяснить происхождение этого «недостатка сакрального» — данное состояние возникает как следствие хаоса, которое преодолевает балабановский герой.

Подлинно «своими» у Балабанова, как правило, являются герои, находящиеся в таком же, как и протагонист, положении изгнанника, — например, Немец из первого «Брата» и проститутка Мэрилин из второго, капитан Медведев из «Войны». С ними герой противостоит то безразличному, то враждебному внешнему миру не только в физическом, но и в ценностном плане. При этом иные персонажи, ситуативно ассистирующие балабановским героям, являются им «чужими» по мировоззрению — такие как Джон из «Войны», не осознающий разницы между shooting, то есть видеосъемкой, и shooting из оружия. Задача балабановского субъекта в конечном счете состоит в выявлении подлинных «своих» и создании с ними гармоничных микроуниверсумов. Отметим, что режиссер сам озвучивает эту задачу устами героя Сергея Маковецкого в ленте «Мне не больно»: «Главное в жизни — найти своих и успокоиться».

Положение нелегала, балансирующего на тонкой грани между враждебными «чужими» и индифферентными «своими чужими», также находит отражение в хронотопе балабановских лент. Пространство «Брата» являет собой лабиринт, сплетенный из перетекающих друг в друга коридоров коммуналок, чужих квартир и сцепленных друг с другом питерских дворов, по которому странствует в поисках подлинных «своих» Данила Багров, действующий вне любой страты и системы. Схожим образом выстроено пространство в «Счастливых днях», «Трофиме», «Брате 2», «Войне» и других работах режиссера. Их герои продираются сквозь вокзалы, подсобные помещения, чужие жилища, заброшенные помещения, грязные окраины. Шаткое положение балабановского героя выражено и в отсылающих к одному и тому же мироощущению образах трамвая, куда запрыгивает, спасаясь от погони, Данила в «Брате», и плота, на котором герои «Войны» спасаются от боевиков.

Определение «своих» у Балабанова происходит через тест на коммуникативный барьер. Причем такой барьер в работах режиссера может принимать самые разнообразные формы, в любом случае утверждающие героя в качестве изгнанника, лишённого обратной связи с окружающим миром. Наиболее очевидная форма коммуникативного барьера — языковая: француз-оператор гневно ругается на своем языке, выталкивая Трофима из кадра; его соотечественник спустя почти столетие не понимает Данилу Багрова, когда тот пытается «пояснить» ему за «музыку вашу американскую».

Второй вид коммуникативного барьера связан с общением обоих участников диалога на понятном друг другу языке, в ходе которого, однако, оба либо демонстрируют приверженность разным ценностям и представлениям о жизни, либо один из беседующих остается безучастным к другому. Это и спор о музыке Данилы Багрова с Ириной Салтыковой, и уже упомянутый диалог Ивана

из «Войны» с Джоном, где последнему объясняют разницу между shooting-видеосъемкой и shooting из оружия. Сюда же можно отнести диалог Трофима со случайным моряком в трактире:

- А я брата зарубил, младшего.
- Не поделили чего?
- Да он с бабой моей...
- Не зевай.

Данный вариант коммуникативного барьера отсылает к образу некоммуникабельности, разработанному еще у Чехова. Сравните приведенный отрывок из балабановского фильма с чеховской «Тоской»:

- А у меня на этой неделе... тово... сын помер!
- Все помер. — вздыхает горбач, вытирая после кашля губы. — Ну, погоняй, погоняй! Господа, я решительно не могу дальше так ехать! Когда он нас довезет?

Наконец, третий тип коммуникативного барьера выражается без слов — с помощью мизансцены и актерского исполнения. Иван Ермаков и Руслан Шамаев, сидящие спиной к закату в финале «Войны», глядят в разные стороны; Данила Багров и водительница трамвая Света смотрят в записи концерт «Наутилуса», при этом Данила полностью вовлечен в происходящее, а на лице женщины читаются откровенная скука и страдание.

Наибольшее внимание аспекту коммуникативного барьера Балабанов уделяет в «Войне». Путь Ивана Ермакова представляет собой квест, в котором герой встречает противников, ситуативных ассистентов, ложных и подлинных помощников, причем к каждому из них необходимо подобрать коммуникативный ключ — «маску», позволяющую передать или получить информацию, необходимую для дальнейшего продвижения. Словно хороший актер, Иван воспроизводит разные образы: простодушному бедолаге удается выжить в плену у боевиков; молодеватый вояка запросто отшивает надоедливую и наивного журналиста в самолете домой («Это в вас озлобленность говорит». — «Слушай, журналист, дай сигаретку».); не очень хорошо владея английским, он тем не менее координирует действия Джона в самоубийственном походе; в вагоне-ресторане, подобрав уголовно-воровские обертоны голоса и речи, «прощупывает» обстановку в беседе с бандитским авторитетом; убедительно изображая русского Рэмбо, обращает недоброжелательного горного пастуха в своего помощника.

Так Иван Ермаков упорядочивает окружающую действительность, выявляет в ней кластеры «своих», ситуативно «своих» и «чужих», подбирает к каждой из этих групп соответствующие «ключи» и создает коммуникации, становящиеся мостиком к спасению попавших в беду людей.

Данила Багров тоже выступает медиатором, восстанавливающим связи между истинными «своими», но в менее явной форме. На это указывает в том

числе стихотворение, которое он несколько раз цитирует в «Брате 2», — «Я узнал, что у меня...». Как правило, обычно зритель ассоциирует эти строки со сценой, где Данила поднимается по пожарной лестнице небоскреба, чтобы разобраться с американским мафиози. Однако не менее важно данное стихотворение в сцене, где герой и Мэрилин сидят в тесной комнатухе посреди американских трущоб, готовясь отстреливаться от бандитов, — ведь именно здесь начинается активная фаза ее побега на родину, инициированного Данилой.

Согласно А. Ж. Греймасу, любой сконструированный человеческим сознанием универсум, в том числе мифологический, имеет в своей основе актантную модель. В абстрактном виде она выглядит следующим образом: некий субъект выполняет роль добытчика определенного объекта, передавая его от адресанта к адресату [19, с. 163]. В балабановском универсуме субъект наиболее явно обозначен в диалогии «Брат» и «Войне» — его позицию занимают Данила Багров и Иван Ермаков. Объектом, исходя из вышесказанного, становится собственный гармоничный универсум внутри атомизированного мира («найти своих и успокоиться», «я узнал, что у меня есть огромная семья», «ты брат мой, ты ж мне вместо отца был»). Адресант и адресат в балабановской схеме отчасти совпадают. Адресантом является идея этого универсума, латентно существующая в «истинных своих» (можно обозначить ее как представление об идеальной, «бесплотной» родине). Адресатом являются сами «истинные свои».

* * *

Балабановский миф осмысливает противоположность «рождение — изгнание» и производную от нее «существование — скитание (отчуждение)». Действительность, описанная данным мифом, пребывает в хаосе — она атомизирована, при внешней структурированности ее элементов все ее связи разорваны. Поэтому появление человека в таком мире представляет собой и его изгнание из мира. Исходя из этого, режиссер зачастую подбирает единые означающие, выражающие одновременно концепции появления и изгнания. Балабановский герой выступает в качестве субъекта-медиатора — где-то оружием, где-то с помощью коммуникативных «ключей»-масок он выстраивает мосты между «истинными своими», создавая внутри хаоса островки гармонии. Ситуация одновременного существования человека в мире и отчуждения от него обуславливает стилистическую концепцию фильмов — подбор локаций, где происходит действие, методы их съемки, музыкальная драматургия являют собой осязаемые аналогии абстрактных представлений, о которых было сказано выше.

Подобная концепция позволяет прояснить отдельные вопросы, касающиеся построения сюжетов балабановских лент, их эстетическую парадигму. Также с ней органично соотносятся отдельные аспекты, о которых писали другие исследователи Балабанова. Например, образ «нового варварства» Третьякова получает новое обоснование и становится частью более многостороннего и фундаментального объяснения балабановских работ. Также данная концепция объясняет «недостаток сакрального», который пытается преодолеть Балабанов, по мнению Фредерика Х. Уайта.

Рассмотрение картин режиссера через призму медиации противоречия «появление — изгнание» открывает и дальнейшие перспективы исследования балабановского творчества. В частности, проецируя эту концепцию на фильмы автора, можно проследить, как режиссер формировал миф постперестроечной России — опосредованно от «Счастливых дней» к дилогии «Брат» и «Войне», а затем подвергал его же деконструкции в более поздних работах, таких как «Я тоже хочу».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Кувшинова М. Балабанов / авт.-сост. Мария Кувшинова. СПб.: Книжные мастерские: Сеанс, 2013. — 360 с.
2. Туманов А. И. Отечественный кинематограф и его значение в формировании национальной идентичности // Наука. Культура. Общество. 2021. № 3. С. 35–49.
3. Уайт Ф. Х. Бриколаж режиссера Балабанова. Н. Новгород: ДЕКОМ, 2016. — 240 с.
4. Флоря А. В. Интертекстуальные элементы в поэтике фильма А. Балабанова «Груз 200» // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». 2019. № 6. С. 1071–1080.
5. МакКей Д. «Я вообще-то режиссеров не очень люблю»: саморефлексия в кинематографе Балабанова // Балабанов. Перекрестки: по материалам Первых Балабановских чтений / сост.: А. Артамонов, В. Степанов. СПб.: Сеанс, 2017. С. 91–98.
6. Рождественская К. Хищная механика взгляда // Балабанов / сост. М. Кувшинова. СПб.: Книжные мастерские: Сеанс, 2013. С. 298–309.
7. Маслова Л. Сам себе кочегар // Коммерсант. Власть. 2010. № 40. 11 октября. С. 48.
8. Монтгомери К. Про уродов и бандитов: постсоветский ревизионистский кинематограф Балабанова // Балабанов. Перекрестки: по материалам Первых Балабановских чтений / сост. А. Артамонов, В. Степанов. СПб.: Сеанс, 2017. С. 99–110.
9. Грачева Е. Пространство для жизни и смерти // Балабанов / сост. Мария Кувшинова. СПб.: Книжные мастерские: Сеанс, 2013. С. 272–297.
10. Третьяков Е. О. «Время варваров»: феномен варварства в фильме Алексея Балабанова «Брат 2» // Гуманитарный вектор. 2021. Т. 16. № 4. С. 179–188.
11. Плахов А. Балабанов как проклятый поэт // Балабанов. Перекрестки: по материалам Первых Балабановских чтений / сост. А. Артамонов, В. Степанов. СПб.: Сеанс, 2017. С. 7–12.
12. Кэмпбелл Д. Пути к блаженству: мифология и трансформация личности / пер. с англ. А. Осипова. М.: Открытый Мир, 2006. — 320 с.
13. Пудов А. Г. Мифологическая концептуализация в фильмах А. О. Балабанова и интерпретация фильма «Река» // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17. № 3. С. 262–277.
14. Леви-Стросс К. Структурная антропология. М.: Академический Проект, 2008. — 555 с.
15. Топоров В. Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М.: Наука, 1988. С. 7–60.
16. Барт Р. Миф сегодня // Барт Р. Мифологии. М.: Академический проект, 2014. С. 265–324.
17. Балаш Б. Дух фильма. М.: Художественная литература, 1935. — 197 с.
18. Костылев А. В горах наше сердце // Балабанов / сост. Мария Кувшинова. СПб.: Книжные мастерские: Сеанс, 2013. С. 195–198.
19. Греймас А. Ж. Размышления об актантных моделях // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / пер. с фр. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 2000. С. 153–170.

REFERENCES

1. Kuvshinova M. Balabanov. Saint Petersburg.: Knizhnye masterskie: Seans, 2013. 360 p.
2. Tumanov A. I. *Otechestvennyj kinematograf i ego znachenie v formirovanii nacional'noj identichnosti* [National Cinema and Its Role in the Formation of National Identity]. *Nauka. Kul'tura. Obshchestvo*. 2021, no. 3, pp. 35–49.

3. White F. H. *Brikolazh rezhissera Balabanova* [Alexey Balabanov' Bricolage]. Nizhniy Novgorod: DEKOM, 2016. 240 p.
4. Florya A. V. *Intertekstualnye elementy v poetike filma A. Balabanova "Gruz 200"* [Intertextual Elements in the Poetics of A. Balabanov's Film Cargo 200]. In: *Vestnik Udmurtskogo Universiteta. Seriya Istorija i filologija*. 2019, no. 6, pp. 1071–1080.
5. MacKay J. "Ja voobshche-to rezhisserov ne ochen' l'ubl'u": *samorefleksija v kinematografe Balabanova* ["Actually, I don't Really Like Directors": Self-reflection in Balabanov's Cinema]. In: *Balabanov. Perekrestki: po materialam Pervyh Balabanovskih chtenij* [Balabanov. Crossroads. Based on Materials of the First Balabanov's Readings]. Comp. by A. Artamonov, V. Stepanov. Saint Petersburg: Seans, 2017, pp. 91–98.
6. Rozhdstvenskaja K. *Hishchnaja mekhanika vzglyada* [Predatory Gaze Mechanics]. In: *Balabanov. Comp. by M. Kuvshinova*. Saint Petersburg: Knizhnye masterskie: Seans, 2013, pp. 298–309.
7. Maslova L. *Sam sebe kochegar* [The Stoker Himself]. *Kommersant. Vlast'*. 2010, October 11, no. 40, p. 48.
8. Montgomeri K. *Pro urodov i banditov: postsovetiskij revizionistskij kinematograf Balabanova* [About Freaks and Bandits: Balabanov's Post-Soviet Revisionist Cinema]. In: *Balabanov. Perekrestki: po materialam Pervyh Balabanovskih chtenij* [Balabanov. Crossroads. Based on materials of the First Balabanov's Readings]. Comp. by A. Artamonov, V. Stepanov. Saint Petersburg: Seans, 2017, pp. 99–110.
9. Gracheva E. *Prostranstvo dlya zhizni i smerti* [Space for Life and Death]. In: *Balabanov. Comp. by M. Kuvshinova*. Saint Petersburg: Knizhnye masterskie: Seans, 2013, pp. 272–297.
10. Tretjakov E. O. "Vrem'a varvarov": *fenomen varvarstva v filme Alekseja Balabanova "Brat 2"* ["Time of the Barbarians": The Phenomenon of Barbarism in the Film Brother 2 by Aleksey Balabanov]. *Humanitarian Vector*. 2021, vol. 16, no. 4, pp. 179–188.
11. Plahov A. *Balabanov kak proklyatyj poet* [Balabanov as a Damned Poet]. In: *Balabanov. Perekrestki: po materialam Pervyh Balabanovskih chtenij* [Balabanov. Crossroads. Based on Materials of the First Balabanov's Readings]. Comp. by A. Artamonov, V. Stepanov. Saint Petersburg: Seans, 2017, pp. 7–12.
12. Campbell J. *Puti k blazhenstvu: mifologija i transformacija lichnosti* [Pathways to Bliss: Mythology and Personal Transformation]. Trans. by A. Osipov. Moscow: Otklytyy Mir, 2006. 320 p.
13. Pudov A. G. *Mifologicheskaja konceptualizacija v filmah A. O. Balabanova i interpretacija filma "Reka"* [Mythological Conceptualization in A. O. Balabanov's Films and Interpretation of The River]. *Observatory of Culture*. 2020, vol. 17, no. 3, pp. 262–277.
14. Lévi-Strauss C. *Strukturnaja antropologija* [Structural Anthropology]. Moscow: Akademicheskij Proekt, 2008. 555 p.
15. Toporov V. N. *O rituale. Vvedenie v problematiku* [About the Ritual. Introduction to the Topic]. In: *Arhaicheskij ritual v fol'klornyh i ranneliteraturnyh pam'atnikah* [Archaic Ritual in Folklore and Tarry Literary Monuments]. Moscow: Nauka, 1988, pp. 7–60.
16. Barthes R. *Mif segodn'a* [Myth Today]. In: *Barthes R. Mifologii* [Mythologies] Moscow: Akademicheskij proekt, 2014, pp. 265–324.
17. Balash B. *Duh fil'my* [The Spirit of the Film]. Moscow: Hudozhestvennaja literatura, 1935. 197 p.
18. Kostylev A. *V gorah nashe serdce* [Our Heart is in the Highlands]. In: *Balabanov. Comp. by M. Kuvshinova*. Saint Petersburg: Knizhnye masterskie: Seans, 2013, pp. 195–198.
19. Greimas A. J. *Razmyshlenija ob aktantnyh model'ah* [Reflections on Actant Models]. In: *Francuzskaja semiotika: ot strukturalizma k poststrukturalizmu* [French Semiotics: From Structuralism to Poststructuralism]. Trans. by G. K. Kosikov. Moscow: Progress, 2000, pp. 153–170.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Беззубиков Алексей Олегович — научный сотрудник Всероссийского государственного университета кинематографии имени С. А. Герасимова (ВГИК), Москва, Россия.

E-mail: axbezzub@gmail.com

ORCID: 0000-0003-0706-2354

ABOUT THE AUTHOR

Aleksey O. Bezzubikov — researcher of the Russian State University of Cinematography named after S. Gerasimov.

E-mail: axbezzub@gmail.com

ORCID: 0000-0003-0706-2354

Статья поступила в редакцию: 01.06.2023

Отредактирована: 31.12.2023

Принята к публикации: 13.02.2024

Received: 01.06.2023

Revised: 31.12.2023

Accepted: 13.02.2024

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Беззубиков А. О. Мифологическая логика в фильмах Алексея Балабанова // Театр. Живопись. Кино.

Музыка. 2024. № 1. С. 140–156.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-140-156

EDN QCEOST

FOR CITATION

Bezzubikov A. O. Mythological Logic in Alexey Balabanov's Films. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2024,

no. 1, pp. 140–156.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-140-156

EDN QCEOST

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-157-174
EDN QTEJEV
УДК [782.1+792.54]:821.161.1

И. И. Крыловская
Дальневосточный федеральный университет,
Владивосток, Россия
ORCID: 0000-0003-1112-4423

Традиции русского классического театра и опера «Разговор человека с собакой» А. Новикова (по рассказу А. Чехова)

АННОТАЦИЯ

Традиции русского классического театра, заложенные А. Островским и А. Чеховым в XIX веке, находят продолжение в театре музыкальном. Влияние обоих литераторов на развитие музыкально-драматических жанров не вызывает сомнений у современных исследователей. Большой привлекательностью для композиторов второй половины XX — начала XXI века обладала драматургия и проза А. Чехова. На сегодняшний день известно более шестидесяти произведений для музыкального театра, написанных на его сюжеты. К существующим сочинениям должна быть добавлена неизвестная моноопера хабаровского композитора А. Новикова «Разговор человека с собакой», которую следует отнести к литературной опере (термин К. Дальхауса), получившей распространение в XX веке, в том числе благодаря музыкально-драматическим интерпретациям чеховских сюжетов. Для представления новой оперы потребовался комплексный подход, связанный с выявлением и оценкой источников, изучением истории создания произведения, анализом литературного первоисточника и либретто, проведением жанрово-интонационного анализа музыкального материала, музыкальной драматургии. Большое значение в опере приобретают вальсовые интонации, а также ритмо-интонации джаза. Внимание к слову свидетельствует о продолжении традиций отечественного камерно-вокального жанра. Если путь к чеховской драматургии исследователи прослеживают как «Гоголь — Островский», то путь к музыке монооперы А. Новикова представляется вдвойне обогащенным: Даргом ыжский — Мусоргский — Прокофьев — Шостакович. В результате проведенного исследования выявляются интонационные комплексы, придающие гротесковую окраску образу главного героя, а приемы алогизма и гиперболизации наделяют чеховского чиновника чертами сходства с сатирическими персонажами А. Островского.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

А. П. Чехов, русская опера, музыкальный театр, А. Новиков, «Разговор человека с собакой», музыкальный театр Дальнего Востока.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-157-174
EDN QTEJEV
УДК [782.1+792.54]:821.161.1

Izabella I. Krylovskaya
Far Eastern Federal University,
Vladivostok, Russia
ORCID: 0000-0003-1112-4423

Traditions of the Russian Classical Theatre and the Opera

A Conversation between a Man and a Dog by A. V. Novikov (Based on A. Chekhov's Story)

ABSTRACT

The traditions of Russian classical theatre, established by A. Ostrovsky and A. Chekhov in the 19th century, are reflected in music theatre. Modern researches undoubtedly confirm the influence of both writers on the development of music and dramatic genres. Chekhov's drama and prosaic texts attracted the composers of the second half of the 20th — beginning of the 21st centuries. So far there are known more than sixty works for music theatre that are based on his stories. There is also an unknown mono-opera *A Conversation between a Man and a Dog* by A. Novikov — a composer from Khabarovsk. It can be classified as a literary opera (K. Dahlhaus's term), which was widespread in the 20th century. Chekhov's texts interpretations contributed greatly to this process. To present the new opera, there was required an integrated approach, associated with identifying and evaluating the sources, studying the history of the performance, analyzing the literary source and libretto, managing genre and intonation analysis of music material, and music dramaturgy. The waltz intonations, as well as the rhythmic intonations of jazz, become of great importance in this new type of the opera. Special attention to the word indicates the continuation of the traditions of Russian chamber vocal genre. The researchers trace the path to Chekhov's dramaturgy as a way from Gogol to Ostrovsky, while the path to the music of A. Novikov's mono-opera seems muchly enriched: Dargomyzhsky — Mussorgsky — Prokofiev — Shostakovich. As a result of the study, the intonation sets are revealed that provide a grotesque coloring to the image of the main character, and the techniques of alogism and hyperbolization endow the Chekhov's official person with the features similar to the satirical characters of A. Ostrovsky.

KEYWORDS

A. P. Chekhov, Russian opera, music theatre, A. Novikov, *A Conversation between a Man and a Dog*, music theatre of the Far East.

В год празднования 200-летия со дня рождения А. Островского театральное и научное сообщество вспоминает его преемников и последователей, деятелей русского классического театра, без которых невозможно представить развитие отечественной драматургии. Среди них — А. Чехов.

Интерес к творчеству обоих литераторов неизменно высок, что демонстрировали литературоведческие и театроведческие конференции последнего десятилетия. Отмечая преемственность в произведениях великих драматургов, исследователи выявляли черты общности и различия в поэтике А. Островского и А. Чехова, касающиеся жанров, форм, идей, персонажей: мотив «веселья» и функции смеха в статье Н. Мокина [1], А. Лексина исследовала решение проблемы семейного счастья [2], А. Головачёва — мир Островского и водевильных персонажей Чехова [3], Л. Чернец — типологию сюжетных развязок [4]. Культурологический аспект, связанный с изучением культурного кода в пьесах обоих драматургов, раскрыт в работе О. Гальчук [5]. Особую группу публикаций составляют исследования, посвященные темам и мотивам искусства в творчестве А. Островского и А. Чехова: З. Мохаммади [6], Н. Ивановой [7].

Подчеркивая значение наследия А. Островского и А. Чехова для русского драматического театра, невозможно обойти вниманием вопрос о роли их драматургии в развитии театра музыкального. В данном аспекте видится еще одна общая составляющая творчества великих литераторов.

Уже при жизни А. Островского композитор В. Кашперов написал оперу «Гроза» (1867), стихотворное либретто к которой сочинил сам драматург. На основе драматического произведения в 1941 году одноименную оперу создал выдающийся композитор и музыковед Б. Асафьев. Спустя 41 год, в 1962 году, В. Пушкин, еще один советский композитор, также завершает оперу «Гроза»¹. Тонко чувствуя эстетику оперного театра, А. Островский пишет стихотворные оперные либретто (полностью или к отдельным актам): «Сват Фадееч» (композитор В. Кашперов), «Вражья сила» (композитор А. Серов), «Воевода» (композитор П. Чайковский), «Руфь» (композитор М. Ипполитов-Иванов). Этой малоизвестной области творчества А. Островского посвящено диссертационное исследование Е. Рахманьковой [9]. Следует также напомнить, что перу А. Островского мы обязаны созданием одной из самых поэтичных страниц отечественной оперной литературы — оперы «Снегурочка»² Н. Римского-Корсакова.

С 1910-х годов начинают появляться небольшие оперные произведения на тексты и сюжеты А. Чехова. И. Яскевич отмечает, что с каждым десятилетием их количество росло, хотя и не переходило в качество [10, с. 25]. Большой привлекательностью для композиторов обладала ранняя драматургия А. Чехова: исследователи зафиксировали появление большого количества музыкальных интерпретаций «Свадьбы», «Медведя». Со второй

¹ Л. А. Скафтымова полагает, что композитор работал над этой оперой достаточно длительный период — с 1942 года, а в 1962 году произведение было завершено и впервые прозвучало в концертном исполнении в 1970 году в Колонном зале Дома Союзов [8, с. 386].

² Е. А. Рахманькова указывает, что А. Островский давал дельные советы композитору Н. Римскому-Корсакову во время его работы над сценарием оперы «Снегурочка» [9, с. 3].

половины XX века в музыкальном театре начинается настоящий чеховский бум. Продолжающийся вплоть до сегодняшнего дня, он приобрел стойкую мировую тенденцию.

Научные и интернет-источники сообщают о неоднократном обращении композиторов во второй половине XX столетия к текстам пьес А. Чехова «Три сестры», «Вишнёвый сад», «Чайка». Особый интерес представляют музыкально-драматические интерпретации его прозаических произведений, где наблюдается использование сюжетов рассказов «Ванька», «Ведьма», «Роман с контрабасом»³. На сегодняшний день насчитывается более шестидесяти произведений для музыкального театра, написанных по произведениям А. Чехова⁴ как отечественными, так и зарубежными композиторами. Они весьма разнообразны по жанрам: опера, музыкальная комедия, балет, мюзикл. К этому перечню следует добавить оперу итальянского композитора А. Корги «Татьяна» по малоизвестной пьесе драматурга «Татьяна Репина» (1889), премьера которой состоялась в 2000 году в Ла Скала. Этому произведению посвящена глава в монографии Л. Гавриловой [13]. В источниках также отсутствует упоминание яркого сочинения А. Журбина — мюзикла «Чайка» (2004)⁵.

Свой вклад в музыкальное воплощение чеховских сюжетов внес хабаровский композитор Александр Вячеславович Новиков (1952–2009). В 2006 году

он завершил работу над монооперой «Разговор человека с собакой» на текст раннего одноименного рассказа А. Чехова (1885). Это произведение А. Новикова практически неизвестно в России. Однако и на Дальнем Востоке, где оно только и исполнялось, его слышал ограниченный круг профессионалов и любителей. Моноопера «Разговор человека с собакой» — оригинальное и самобытное произведение, тем не менее региональное искусствознание до сих пор не проявило научного интереса по отношению к нему. Поэтому в настоящем исследовании автор надеется хотя бы отчасти восполнить этот пробел. Учитывая первый опыт осмысления музыкально-сценического воплощения рассказа А. Чехова «Разговор человека с собакой», полагаем оправданным применение комплексного подхода.

Будущий композитор А. Новиков родился на Сахалине в поселке Ноглики. После окончания общеобразовательной школы и музыкальной (класс баяна) продолжил обучение в Хабаровске. Однако вначале он получил инженерное образование и уехал работать в Комсомольск-на-Амуре. Там же впервые попробовал себя в качестве театрального композитора, сделав музыкальное оформление спектакля-сказки С. Маршака для самодеятельного кукольного театра. В 1978 году А. Новиков окончил Хабаровское училище искусств по специальности «хоровое дирижирование». В стенах этого учебного заведения состоялась

3 Примеры воплощения в музыкальном театре драматических и прозаических сочинений А. Чехова рассмотрены в публикациях красноярского музыковеда Л. Гавриловой [11; 12].

4 Список музыкально-драматических произведений (хотя и далеко не исчерпывающий) приведен на сайте литературно-художественного мемориального музея-заповедника «Крымский», см.: Чехов в музыке. URL: <https://yaltamuseum.ru/ru/publish/chehov-v-muzyke.html> (дата обращения: 01.12.2023).

5 В последнее десятилетие драматургия А. Островского тоже нашла воплощение в жанре мюзикла. В 2022 году музыкальными театрами Иркутска и Иванова была осуществлена постановка мюзикла «Бесприданница» на музыку А. Петрова и О. Петровой.

встреча с композитором Ю. Владимировым, командированным еще в 1958 году в Хабаровск Союзом композиторов СССР для организации его Дальневосточного отделения. Именно он оценил дарование А. Новикова и помог определиться с дальнейшим профессиональным и творческим путем. В 1985 году молодой музыкант окончил Новосибирскую консерваторию по классу композиции у профессора и композитора Ю. Юкечева. Дипломной работой А. Новикова стала камерная опера «Верую!» по рассказу В. Шукшина.

Вернувшись в Хабаровск, начинающий композитор посвящает себя педагогической деятельности на кафедре хорового дирижирования Хабаровского государственного института культуры, а с 1986-го и до последнего года своей жизни — 2009-го — сотрудничает с двумя театрами в качестве заведующего музыкальной частью: Хабаровским краевым театром драмы и Хабаровским театром юного зрителя.

За 35 лет творческой деятельности А. Новиковым было создано большое количество произведений в различных жанрах. Из музыкально-драматических сочинений, кроме дипломной работы — камерной оперы «Верую!» — и монооперы «Разговор человека с собакой» (2006), им написан мюзикл «Трёхгрошовая опера» по пьесе Б. Брехта (1992), а также музыка более чем к пятидесяти спектаклям драматического театра. За театральные работы А. Новиков неоднократно награждался премиями губернатора Хабаровского края, а за музыку к спектаклю «Сказка о золотом петушке» был удостоен премии Правительства Российской Федерации в области культуры (уже посмертно). Хабаровские музыковеды Л. Михайленко и А. Никитин отмечали универсальность дарования А. Новикова, мастерское владение различными музыкальными стилями и жанрами, позволившее ему писать любую музыку, что в полной мере отразилось в произведениях для сцены [14; 15].

Историю замысла оперы «Разговор человека с собакой» рассказал сам композитор на страницах хабаровской газеты «Тихоокеанская звезда». На последнем курсе консерватории он гостил в Москве у своего дяди — большого любителя и знатока русской литературной классики, с которым поделился идеей завершить обучение написанием оперы. Они перебрали много сюжетов отечественной прозы. По словам А. Новикова, он склонялся к выбору романа Ф. Сологуба «Мелкий бес». Однако дядя решительно настаивал на чеховском сюжете, точнее, на раннем рассказе писателя «Разговор человека с собакой». «Так он и посеял во мне этот замысел», — говорил композитор [16].

Хотя рассказ А. Чехова все же не был использован для дипломной работы, на протяжении достаточно длительного времени А. Новиковым создавались отдельные этюды и наброски к будущей опере. Окончательно она была дописана только в 2006 году и предназначалась для баса и фортепиано. Произведением заинтересовались хабаровские музыканты, давно сотрудничавшие с композитором, — В. Жибоев (бас) и В. Будников (пианист). Отдельные фрагменты оперы были ими подготовлены и исполнены на гастролях в Японии в 2005 году. В интервью хабаровской газете «Тихоокеанская звезда» В. Будников рассказал, что у произведения есть две редакции. Первая была подготовлена для японских

гастролей и, как полагал исполнитель, написана по законам опер XVII века, когда записывалась «только строчка для солиста, а для аккомпанемента существовала цифровка — сокращенная запись гармонии» [16]. Однако полагаем, что подобное утверждение некорректно как в отношении барочных опер, так и в отношении монооперы А. Новикова.

В барочных операх XVII века певца никогда не оставляли «один на один» с партией *basso continuo* — цифрованного баса, которую исполнял клавесинист, и всегда был оркестр или ансамбль, партитура которого так или иначе записывалась. Первая редакция монооперы «Разговор человека с собакой» А. Новикова (а точнее, фрагменты, показанные в Японии) с условным аккомпанементом, записанным цифровкой⁶, создавалась в условиях очень ограниченного времени. Сам В. Будников уже позднее рассказывал, что композитор, не успевая целиком оформить нотный текст, записал полностью только вокальную строчку, а аккомпанемент — упрощенно — буквенными и цифровыми символами. Необходимо заметить, что описанный способ фиксации нотного текста и аккомпанемента принят и повсеместно используется в джазовой и эстрадной практике. Устно А. Новиков указал стили музыки, в которых слышал каждый эпизод монооперы: бытовой романс, джаз, рок. Перед гастрольями непосредственно под слуховым контролем композитора В. Будников осваивал его указания [17, с. 123], а далее пробовал импровизировать самостоятельно. При появлении второй редакции исполнителю было интересно сравнить — совпала ли его трактовка с авторским замыслом⁷ [18].

Вторую редакцию монооперы А. Новиков завершил в течение шести месяцев, к маю 2006 года, выписав полностью фактуру фортепиано. Премьера была приурочена к 35-летию творческой деятельности В. Жибоева. С большим успехом сочинение исполнили на его юбилейном концерте 25 мая 2006 года в Хабаровской краевой филармонии [16].

При создании произведения не потребовалось специальной работы над либретто. Текст А. Чехова был использован практически полностью, без каких-либо изменений. Сам рассказ «Разговор человека с собакой» достаточно миниатюрный и едва занимает две страницы книжного текста, что обусловило и небольшой музыкальный масштаб монооперы: ее сценическое время звучания — около 16 минут.

Полагаем, что произведение А. Новикова относится к той жанровой трансформации оперы, которая получила распространение в XX столетии и которую немецкий музыковед К. Дальхаус определил как «литературная опера» [19]. Как указывает Д. Шониёзова, исследовавшая воплощение чеховской прозы в операх композиторов на рубеже XX–XXI веков, в таких произведениях «основным фактором централизующего единства становится литературная составляющая» [20]. Указанный автор на основе статьи другого немецкого музыковеда, П. Петерсена [21], провела анализ и выделила три типа литературной оперы,

6 Цифровка — запись гармонии (аккордов аккомпанемента) цифровыми и буквенными символами.

7 Полагаем, что в первой редакции монооперы А. Новикова просматриваются также традиции немого кинематографа, где таперу приходилось оперативно реагировать на смену кадров на экране и менять характер музыкальных иллюстраций, прибегая к импровизации.

написанной отечественными и зарубежными композиторами на основе прозы А. Чехова на рубеже XX – XXI веков. Типология основывалась на рассмотрении метода работы композитора с литературным первоисточником и выявлении различий между его сюжетной фабулой и либретто опер. Согласно Д. Шониёзовой и П. Петерсену, «Разговор человека с собакой» относится к «прототипическому» [21, р. 53] варианту литературной оперы, где полностью сохраняется оригинальный литературный текст с последовательным разворачиванием сюжета⁸ [20, с. 25].

События рассказа А. Чехова и монооперы А. Новикова происходят морозной ночью. Подвыпивший чиновник по дороге домой заглядывает в некий двор, где замечает у дворницкой будки сидящего на цепи довольно крупного пса. Приблизившись к собаке, выпивоха принимается философствовать о «человеческой сущности» и доказывать псу, что «человек есть венец мироздания». Потрясенное животное начало угрожающе рычать, чем очень раззадорило чиновника. Он стал каяться в своих прегрешениях (казнокрадство, взяточничество, доносительство) и добровольно потребовал у собаки наказать его, что она с удовольствием и сделала, изрядно испугав визитера. Утром, проснувшись в своей постели, чиновник в недоумении обнаружил, что у него перебинтованы руки и ноги, увидел рядом плачущую жену и удивленного доктора.

Прежде чем перейти к непосредственному рассмотрению музыкальной интерпретации произведения А. Чехова, приведем наблюдения филологов, сделанные в отношении поэтики финалов ранних рассказов писателя 1885 – 1890-х годов, к которым относится и «Разговор человека с собакой». На основе различных критериев О. Лазареску и Сюдань Сунь предложили свою типологию. Одним из критериев стало развитие сюжета, где финал, выступая завершающей частью, позволяет «поставить точку» в развитии фабулы. Исходя из этого, филологи выделили финалы закрытые и открытые. Последний тип, по их наблюдениям, наиболее распространен среди ранних рассказов А. Чехова, и таковым является завершение «Разговора человека с собакой» [22, с. 138].

Подобный финал может показаться несколько «размытым» для музыкально-драматического произведения, нарушающим сам принцип и жанровые признаки монооперы⁹. Однако композитор успешно решает эту проблему, поручая одному исполнителю и философствования чиновника, и слова «от автора», от лица которого описывается картина утреннего пробуждения главного героя в окружении жены и доктора. Второй реально действующий персонаж, собака, обозначен в моноопере исключительно инструментальными средствами.

Литературная история воплощена А. Новиковым с использованием минимального количества выразительных средств. Композиционная структура оперы основывается

8 Д. Шониёзова выделяет также: «смешанный» вариант литературной оперы, где сохраняются только мотивы чеховских произведений, пишется новое либретто и «переинтерпретируется сюжет»; «приоритетный» вариант литературной оперы, «где фрагментарно сохраняется текст первоисточника, а в сюжете допускается авторское переосмысление» [20, с. 25].

9 Моноопера предназначена для одного солиста, что, впрочем, не исключает возможности для композитора поручать исполнителю высказывания от разных лиц, что и наблюдается в сочинении А. Новикова.

на чередовании ряда эпизодов ариозного, декламационного и речитативного склада. В последних действие продвигается: здесь звучат слова «от автора» и происходит «взаимодействие» с собакой. Имеются две музыкальные кульминации. Первая из них — эмоциональная и звуковысотная — приходится на эпизод со словами «... первый раз в жизни слышу, побей бог»: чиновник возмущается рычанием собаки. Вторая — генеральная кульминация, как и полагается, приходится на третью четверть формы: это мизансцена добровольного «принятия наказания» от собаки, которая отчаянно кусает чиновника, а он предлагает (ремарка в клавире — «в экстазе») рвать купленные на взятку шубу и фуражку с кокардой.

Общую композиционную структуру произведения автор определяет как трехчастную с зеркальной репризой и кодой. Только в этих последних разделах допускается небольшое отступление от литературного первоисточника, поскольку здесь уже начинают действовать собственно музыкальные законы развития: композитор повторяет первое предложение — «Была лунная ночь», а в коде — некоторые фразы из «философствований» чиновника в средних эпизодах. Вместе с текстом повторяется и музыкальный материал, что «закругляет» форму и придает общую цельность всей композиции.

В трехчастной репризной форме построены и два крупных ариозных раздела — в начале («Была лунная ночь», *g-moll*, 92 такта) и в середине («Да нешто тебе не известно...», *cis-moll — d-moll*, 98 тактов). Все эпизоды монооперы контрастны, что определяет основной принцип музыкальной драматургии сочинения, прежде всего в тематическом и жанрово-интонационном отношении.

Общий стиль произведения при рассмотрении его языковых структур может быть определен как эклектика. При этом в музыкальном тексте очень органично соединяется стилистика русского бытового / классического романса и джаза. Ведущими в драматургическом отношении являются три вальсовые темы. Первая из них звучит после фортепианного вступления, сразу обнаруживая гротесковый оттенок: двойные форшлаги, утрированные интонации нисходящих хроматизмов, придающие теме преувеличенно сентиментальный характер.

Но уже во вступлении возникает первая аллюзия — нисходящая терцовая попевка с повторяющимися звуками — подобие «мотива судьбы». Следующая аллюзия связана с первой вальсовой темой и отсылает к «мефистофелевскому» элементу (по определению В. Цуккермана [23, с. 21]) темы главной партии в сонате Ф. Листа *b-moll*: раскатистый двойной форшлаг (тирата) и нисходящая хроматическая интонация (пример 1). Поводом к такой буквальной «иллюстрации», по мнению автора, стало упоминание в тексте «зеленого чертика», которого подвыпивший чиновник сбивает с рукава перед тем, как зайти во двор. Однако высокий регистр изложения вальсовой темы придает ей черты «кукольности» и усиливает общий гротесковый характер. Аналогичный пример можно найти у Д. Шостаковича в пятой части вокального цикла «Сатиры» («Крейцера соната»): перед началом вокальной партии («Квартирант сидит на чемодане») такой же «ненастоящий», утрированно сентиментальный вальс в высоком регистре звучит в партии фортепиано.

Example 1 shows a musical score in 3/4 time. The vocal line (treble clef) features a melodic phrase with a chromatic descent from the VI degree of the minor scale. The piano accompaniment (treble and bass clefs) provides a harmonic support with a steady eighth-note pattern in the bass and chords in the treble. The score includes two endings for the vocal line, with the first ending leading back to the beginning and the second ending concluding the phrase.

■ Пример 1

Жанр вальса в русском романсе обладал романтической семантикой, однако применение приведенного выше интонационного комплекса сразу снижает общий романтический «тонус». Гротеск усиливается после следующей аллюзии: нисходящий мотив от VI ступени минора перед началом второй вальсовой темы вызывает ассоциации со вступительной интонацией арии Ленского «Что день грядущий мне готовит». Однако вкрапление вспомогательного хроматизма вновь отсылает к стилистике жестокого романса подчеркнуто сентиментального характера. Преувеличенно широкая интервалика в вокальной партии и протяженные длительности на первом слове «лунная» («Была луууунная, луууунная ночь») рисуют «романтический» ночной пейзаж с чрезвычайно яркой луной и балансирующим вокруг помойной ямы пьяным человеком (пример 2).

Example 2 shows a musical score with a vocal line and piano accompaniment. The vocal line (bass clef) includes the lyrics: "Бы - ла лун - - на - я, лун - - на - я ночь,". The piano accompaniment (treble and bass clefs) features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the treble. The score includes a long note on the word "луууунная" in the vocal line, which is accompanied by a similar rhythmic pattern in the piano accompaniment.

■ Пример 2

а для че го, а для че - го жи - вём, спра-ши-ва-е- тя?

■ Пример 3

Если второй вальс иллюстрирует текст «от автора», то третья вальсовая тема — философствование чиновника («А для чего живем, спрашивается?»). Здесь нисходящая секундовая интонация «вздоха» и фактурное клише вальса соединяются с «родовой» лексемой русского романса — восходящей секстой (пример 3). Как видится автору, выбор стилистики романса в моноопере А. Новикова неслучаен: фамилия главного героя — Романсов. Исследователи творчества А. Чехова неоднократно отмечали музыкальность драматургии и прозы писателя, которая проявляется в упоминании звучащих музыкальных произведений, самих музыкальных звуков, предметов, элементов. В этой связи фамилия главного героя рассказа и оперы «Разговор человека с собакой» звучит очень символично.

Вторая обширная жанрово-интонационная сфера монооперы связана с джазовой стилистикой¹⁰. Это три эпизода: «Человек, — философствовал он...», «Павел Николаич губернатор...», «Да нешто тебе не известно...». Танцевальная природа тематизма обнаруживается благодаря опоре на характерные ритмы¹¹. В первом случае — это триольный свинговый рисунок, реверсивный шафл («шафл наоборот»), в котором в каждой группе есть только первая и третья восьмые, при этом акцент приходится на последнюю. Ритм получил название «шафл спущенной шины» и характерен для джазового стиля, а также блюза, хип-хопа, кантри (примеры 4, 4а) [24, с. 15, 16].

В следующем фрагменте использован ритм четырехдольного болеро (вместо привычного трехдольного) (пример 5). Как указано в справочном издании Д. Томакоса, такой ритм характерен для латиноамериканского стиля, «который, скорее всего, имеет также кубинские корни» [24, с. 54]. Последний пример обнаруживает псевдолатиноамериканский ритм — блюз-мамбо — или американизированное переложение афро-кубинского мамбо (есть также сходство с самбой и босановой) (примеры 6, 6а). Как и в первом случае, риф характерен для джазового стиля, а также для блюза и рока [24, с. 74].

¹⁰ На данном этапе жанрово-интонационного анализа большую помощь автору оказала преподаватель эстрадного отделения Приморского краевого колледжа искусств А. Шин.

¹¹ При идентификации ритмических формул использовалось справочное издание: [24].



Пример 4

че - ло - век,

че - ло - век

Пример 4а

R R R L R R L L L

Болеро

Па-вел Ни-ко-ла-ич гу-бер-на-тор

■ Пример 5

САМБА БОССА-НОВА БЛЮЗ МАМБО

■ Пример 6

да не-што-те-бе не из-вест-но,

что че-ло-век есть ве-нец ми-ро-зда-ни-я

■ Пример 6а

Необходимо добавить, что синкопированный ритм хорошо передает кинетику движений и реалистично иллюстрирует качающуюся походку пьяного человека. Стилистика джаза проявляется и в тональном развитии — модуляционные переходы очень органичные и непринужденные.

Ряд музыкально-драматургических приемов способствует скреплению формы и придает цельность всему произведению: тематические арки от начального эпизода (1-й и 2-й вальс) к последнему — зеркальной репризе, от эпизодов с ритмами болеро и блюз-мамбо — к суммирующей коде, где повторяются их элементы. Есть две лейтинтонации: восходящий октавный «возглас», иллюстрирующий возмущение Романсова, и нисходящая хроматическая попевка в объеме м3 или ум3. Фактически упомянутая хроматическая интонация присутствует во всех разделах монооперы, подвергаясь жанровой трансформации, что позволяет говорить о монотематизме.

Достаточно чутко композитор отражает в мелодике оперы речевые интонации, представленные в произведении в трех видах: мелодекламация, речитатив и произнесение говорком (предпоследняя сцена нападения собаки на Романсова и его выкрики).

Сатирический характер происходящих событий достигается в моноопере в том числе и при помощи такого художественного приема, как алогизм. Так же, как и в литературе, этот прием в музыкально-сценическом произведении может быть связан с установкой на гротеск, иронию, а также комическое и иррациональное. Выше упоминался семантический смысл вальса для жанра бытового и классического русского романа как усиливающий романтический характер камерно-вокальной лирики. Если «раскачивающиеся» джазовые ритмы достаточно уместно и реалистично воспроизводят манеру движений подвыпившего человека, то использование вальса для обрисовки нетрезвого, философствующего у края помойной ямы Романсова выглядит абсурдным. В данном случае уместно говорить об алогизме жанра и ситуации. Подобный пример можно найти в опере Д. Шостаковича «Катерина Измайлова»: священник, исповедовавший умирающего, исполняет опереточную шансонетку («Ох, уж эти мне грибки да ботвиньи...»). В эпизодах с джазовой стилистикой проявляется алогизм жанра и текста: обрисованные при помощи «легких» танцевальных афро- и латиноамериканских ритмов образы солидного губернатора «Павла Николаича» и человека, «венца мироздания», представляются весьма легкомысленными и неубедительными.

В заключение хотелось бы поделиться еще несколькими наблюдениями в отношении истоков монооперы А. Новикова.

Е. Приходовская, автор фундаментального исследования жанра советской и российской монооперы, пишет о его двойственном происхождении. В формировании свою роль сыграла модель лирико-психологической монодрамы, заложенной монооперой Ф. Пуленка «Человеческий голос». Но такое же существенное значение (влияние), по мнению Е. Приходовской, особенно для советской монооперы, имела русская камерная опера (А. Даргомыжского, Н. Римского-Корсакова). Исследователь приводит мнение А. Селицкого [25], который считает последнюю прямой предшественницей оперы-монолог [26, с. 28].

Однако в случае монооперы хабаровского композитора А. Новикова автор усматривает иные истоки. Прежде всего потому, что в музыкально-сценическом произведении (так же, как и в литературном первоисточнике) присутствуют еще двое участников событий — некий рассказчик и собака, наделенные отдельным текстом и музыкой, что уже нарушает монологичность. Полагаясь на собственный эмпирический и исполнительский опыт, автор считает, что у монооперы «Разговор человека с собакой» намного больше связей с русской камерно-вокальной лирикой. Сам выбор исполнительского состава (даже при учете некоторого прагматизма композитора): солист и фортепиано — это первое тому доказательство.

Фортепиано становится полноправным участником ансамбля в лучших традициях камерно-вокальной музыки. Кроме своей прямой функции, инструмент «замещает» других участников инцидента: «расцвечивает» текст «от автора», изображает лай и рычание собаки, а также иллюстрирует ее «поединок» с чиновником. Наконец, сами масштабы монооперы сопоставимы с некоторыми достаточно развернутыми образцами отечественной камерно-вокальной музыки¹².

В 2002 году Е. Дурандина в своем диссертационном исследовании писала об усложнении принципов музыкального интонирования речи, ее детализации, о сложнейших процессах вживания музыки в поэтическую речь, о значительном расширении лирической сферы русского романса за счет интеллектуализации последнего во второй половине XIX — начале XX столетия. Выйдя за границы жанра и обогатившись новыми жанровыми моделями в творчестве А. Даргомыжского и М. Мусоргского, романс обнаружил принадлежность к более широкой сфере — «вокальному театру» [27, с. 14–15]. Позволим себе заметить, что подобная качественная трансформация вряд ли совершилась бы без влияния русского драматического театра и передовых тенденций в области отечественной драматургии.

Кроме стремления к детализации и индивидуализации вокально-речевых интонаций, в русском классическом романсе появляется и новое качество — театральная картинность. Ярко выраженная, она наблюдается у А. Даргомыжского даже в романсах на пушкинские тексты («Мельник»)¹³. Вокальный театр М. Мусоргского — это уже более сложное явление, нашедшее продолжение в его оперном творчестве.

В романсах и песнях упомянутых авторов появляется и рельефный игровой элемент, что уже неуклонно обозначило вектор к сценическому воплощению камерно-вокальных произведений. Далее прослеживается прямой путь к творчеству С. Прокофьева, особенно к его вокальной сказке «Гадкий утенок», по масштабам вполне сопоставимой с монооперой А. Новикова¹⁴, и затем — к вокальному циклу Д. Шостаковича «Сатиры» на стихи Саши Черного.

Исследователи творчества А. Островского и А. Чехова отмечают их мастерство в создании объемных образов. А. Головачёва, выявившая сходство и различие в комиче-

12 Моноопера А. Новикова легко слушается и воспринимается как очень яркий концертный номер.

13 Более ранний пример можно найти в «Черной шали» А. Верстовского.

14 Сам С. Прокофьев называл «Гадкого утенка» «романсищем».

ских приемах великих драматургов русского классического театра, отмечает беззлобный юмор у А. Чехова и иронию, сатиру у А. Островского [3, с. 237]. Полагаем, что и прозе А. Чехова и ее героям присущ доброжелательный юмор. Однако в случае с музыкально-драматическим воплощением рассказа «Разговор человека с собакой» в моноопере А. Новикова чеховский персонаж, благодаря приемам гиперболизации средств музыкальной выразительности и алогизма в музыкальной драматургии, получил яркое сатирическое и гротесковое воплощение. Полагаем, что в подобной трактовке отчетливо проявляются истоки творчества писателя, которые исследователи чеховского наследия определяют как вектор «Гоголь — Островский», в чем также обнаруживаются лучшие традиции русского классического театра. Что же касается музыки монооперы А. Новикова «Разговор человека с собакой», то путь к ней, согласно представлению автора, прослеживается как более протяженный, но при этом и значительно обогащенный опытом отечественных композиторов двух столетий: Даргомыжский — Мусоргский — Прокофьев — Шостакович.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Мокин Н. В. Мотив «веселья» и функции смеха в произведениях Островского и Чехова // А. П. Чехов и А. Н. Островский. По материалам Пярых международных Скафтымовских чтений (Москва, 3–5 ноября 2017 г.): сборник научных работ. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2020. С. 297–317.
2. Лексина А. В. Проблема семейного счастья в произведениях Чехова и Островского // А. П. Чехов и А. Н. Островский. По материалам Пярых международных Скафтымовских чтений (Москва, 3–5 ноября 2017 г.): сборник научных работ. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2020. С. 318–323.
3. Головачёва А. Г. Мир Островского и водевильные персонажи Чехова // А. П. Чехов и А. Н. Островский. По материалам Пярых международных Скафтымовских чтений (Москва, 3–5 ноября 2017 г.): сборник научных работ. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2020. С. 237–259.
4. Чернец Л. В. О сюжетных развязках в пьесах А. Н. Островского и А. П. Чехова // А. П. Чехов и А. Н. Островский. По материалам Пярых международных Скафтымовских чтений (Москва, 3–5 ноября 2017 г.): сборник научных работ. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2020. С. 324–338.
5. Гальчук О. В. А. Н. Островский и А. П. Чехов: *genius loci*, культурный код, творческая мастерская // Научно-исследовательские публикации. 2017. № 2. С. 82–88.
6. Мохаммади З. И. Проблема «Человек в искусстве» в творчестве А. Н. Островского и А. П. Чехова // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2011. № 4. С. 176–180.
7. Иванова Н. Ф. Об одном музыкальном моменте у Островского и Чехова («Среди долины ровных») // А. П. Чехов и А. Н. Островский. По материалам Пярых международных Скафтымовских чтений (Москва, 3–5 ноября 2017 г.): сборник научных работ. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2020. С. 280–286.
8. Скафтымова Л. А. Опера В. В. Пушкина «Гроза» // А. П. Чехов и А. Н. Островский. По материалам Пярых международных Скафтымовских чтений (Москва, 3–5 ноября 2017 г.): сборник научных работ. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2020. С. 383–391.
9. Рахманькова Е. А. Жанр оперного либретто в творчестве А. Н. Островского: автореферат дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 2009. — 19 с.
10. Яскевич И. Г. «Три сестры» П. Этвёша и процесс концептуализации чеховской драматургии в музыкальном театре // Вестник музыкальной науки. 2020. Т. 8. № 4. С. 24–34.
11. Гаврилова Л. А. П. Чехов и музыкальный театр XX — начала XXI вв. (2017). URL: <http://milagavrilova.ru/a.p.-chekhov-and-the-musical-theater> (дата обращения: 28.10.2023).
12. Гаврилова Л. В. Некоторые размышления над музыкально-сценическими интерпретациями чеховских сюжетов (опера «Три сестры» Петера Этвёша). URL: https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/muz_forum/Gavrilova.pdf (дата обращения: 28.10.2023).

13. Гаврилова Л. В. Опера А. Корги «Татьяна»: итальянская версия малоизвестной пьесы А. Чехова // Гаврилова Л. В. Музыкальный театр Ацио Корги. Красноярск: Красноярский государственный институт искусств, 2016. С. 112–129.
14. Михайленко Л. Послесловие // Словесница искусств: культурно-просветительский журнал. 2009. № 2 (24). URL: <https://www.slovoart.ru/node/36> (дата обращения: 28.10.2023).
15. Никитин А. Александр Новиков. Театральный роман // Словесница искусств. 2002. № 2 (9). URL: <https://www.slovoart.ru/node/1359> (дата обращения: 28.10.2023).
16. Чернявский А. Как сочинили оперу // Тихоокеанская звезда. 2006. 30 мая. С. 4.
17. Будников В. Разговор человека с собакой // В вашем доме как сны золотые... Музыкальная гостиная Марины Цветниковой. Хабаровск: Икс-Лайн, 2020. С. 122–123.
18. Лелетухин А. Как трое в лодке, не считая собаки, спели Чехова // Тихоокеанская звезда. 2006. 7 июля. С. 5.
19. Carl Dahlhaus. Vom musicdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte. Munchen, 1989. — 271 p.
20. Шониёзова Д. М. Чеховская проза в опере конца XX — нач. XXI вв. // Philharmonica. International Music Journal. 2021. № 6. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=37354 (дата обращения: 14.11.2023).
21. Petersen P. Der Terminus „Literaturoper“ — eine Begriffsbestimmung // Archiv für Musikwissenschaft. URL: <https://www.jstor.org/stable/931171?origin=crossref> (дата обращения: 14.11.2023).
22. Сюдань Сунь, Лазареску О. Г. Рассказы А. П. Чехова 1885–1890 годов: особенности финалов // Новый филологический вестник. 2021. № 4 (59). С. 135–143.
23. Цуккерман В. Соната си минор Ф. Листа. М.: Музыка, 1984. — 112 с.
24. Томакос Джон. Энциклопедия современного барабанщика. Обзор популярных ритмов и стилей для ударной установки. [Б. м.]: Хобби-центр, 2009. — 96 с.
25. Селицкий А. Я. Современная советская моноопера (Истоки. Вопросы специфики жанра): автореферат дис. ... канд. искусствоведения. М., 1981. — 25 с.
26. Приходовская Е. А. Смысловой и выразительный потенциал монооперы / науч. ред. Н. П. Коляденко. Томск: Издательский дом Томского государственного университета, 2017. — 422 с.
27. Дурандина Е. Е. Камерные вокальные жанры в русской музыке XIX–XX веков: историко-стилевые аспекты: дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2002. — 381 с.

REFERENCES

1. Mokin N. V. Motiv «vesel`ja» i funkcii smeħa v proizvedenijah Ostrovskogo i Chekhova [The Motive of “Fun” and the Functions of Laughter in the Works of Ostrovsky and Chekhov]. In: A. P. Chekhov i A. N. Ostrovskij. Po materialam Pjaty`h mezhdunarodnykh Skaftymovskih chtenij (Moskva, 3–5 nojabrja 2017 g.) [A. P. Chekhov and A. N. Ostrovsky. Based on Materials from the Fifth International Skaftymov Readings (Moscow, November 3–5, 2017)]. Moscow: Gosudarstvennyy Tsentralnyy Teatralnyy Musey im. A. A. Bakhrushina, 2020, pp. 297–317.
2. Leksina A. V. Problema semejnogo schastja v proizvedenijah Chekhova i Ostrovskogo [The Problem of Family Happiness in the Works by Chekhov and Ostrovsky]. In: A. P. Chekhov i A. N. Ostrovskij. Po materialam Pjatykh mezhdunarodnykh Skaftymovskih chtenij (Moskva, 3–5 nojabrja 2017 g.) [A. P. Chekhov and A. N. Ostrovsky. Based on Materials from the Fifth International Skaftymov Readings (Moscow, November 3–5, 2017)]. Moscow: Gosudarstvennyy Tsentralnyy Teatralnyy Musey im. A. A. Bakhrushina, 2020, pp. 318–323.
3. Golovachyova A. G. Mir Ostrovskogo i vodevil`ny`e personazhi Chekhova [Ostrovsky’s World and Chekhov’s Vaudeville Characters]. In: A. P. Chekhov i A. N. Ostrovskij. Po materialam Pjatykh mezhdunarodnykh Skaftymovskih chtenij (Moskva, 3–5 nojabrja 2017 g.) [A. P. Chekhov and A. N. Ostrovsky. Based on Materials from the Fifth International Skaftymov Readings (Moscow, November 3–5, 2017)]. Moscow: Gosudarstvennyy Tsentralnyy Teatralnyy Musey im. A. A. Bakhrushina, 2020, pp. 237–259.

4. Chernetz L. V. O sjuzhetny`h razvjazkah v p`esah A. N. Ostrovskogo i A. P. Chekhova [On Plot Climaxes in the Plays of A. N. Ostrovsky and A. P. Chekhov]. In: A. P. Chekhov i A. N. Ostrovskij. *Po materialam Pjatykh mezhduнародnykh Skaftymovskih chtenij* (Moskva, 3–5 nojabrja 2017 g.) [A. P. Chekhov and A. N. Ostrovsky. Based on Materials from the Fifth International Skaftymov Readings (Moscow, November 3–5, 2017)]. Moscow: Gosudarstvenny Tsentralny Teatralny Musej im. A. A. Bakhrushina, 2020, pp. 324–338.
5. Galchuk O. V. A. N. Ostrovsky i A. P. Chekhov: *genius loci, kulturnyj kod, tvorcheskaja masterskaja* [A. N. Ostrovsky and A. P. Chekhov: Genius Loci, Cultural Code, Creative Workshop]. *Nauchno-issledovatel'skie publikacii*. 2017, no. 2, pp. 82–88.
6. Mohammadi Z. I. *Problema «Chelovek v iskusstve» v tvorchestve A. N. Ostrovskogo i A. P. Chekhova* [The Problem of “Man in Art” in the Works by A. N. Ostrovsky and A. P. Chekhov]. *Aktualnyye problemy gumanitarnyh i estestvennykh nauk*. 2011, no. 4, pp. 176–180.
7. Ivanova N. F. *Ob odnom muzykalnom momente u Ostrovskogo i Chekhova («Sredi doliny rovnija»)* [About One Musical Moment in Ostrovsky's and Chekhov's Works]. In: A. P. Chekhov i A. N. Ostrovskij. *Po materialam Pjatykh mezhduнародnykh Skaftymovskih chtenij* (Moskva, 3–5 nojabrja 2017 g.) [A. P. Chekhov and A. N. Ostrovsky. Based on Materials from the Fifth International Skaftymov Readings (Moscow, November 3–5, 2017)]. Moscow: Gosudarstvenny Tsentralny Teatralny Musej im. A. A. Bakhrushina, 2020, pp. 280–286.
8. Skaftymova L. A. *Opera V. V. Pushkova «Groza»* [Opera by V. V. Pushkov *The Storm*]. In: A. P. Chekhov i A. N. Ostrovskij. *Po materialam Pjatykh mezhduнародnykh Skaftymovskih chtenij* (Moskva, 3–5 nojabrja 2017 g.) [A. P. Chekhov and A. N. Ostrovsky. Based on Materials from the Fifth International Skaftymov Readings (Moscow, November 3–5, 2017)]. Moscow: Gosudarstvenny Tsentralny Teatralny Musej im. A. A. Bakhrushina, 2020, pp. 383–391.
9. Rakhmankova E. A. *Zhanr opernogo libretto v tvorchestve A. N. Ostrovskogo* [The Genre of Opera Libretto in the Works by A. N. Ostrovsky]. Dissertation thesis (Cand. Sc. in Art Studies). Ivanovo, 2009. 19 p.
10. Jaskevich I. G. «Tri sestry`» P. E`tvyosha i process konceptualizacii chekhovskoj dramaturgii v muzy`kal`nom teatre [Three Sisters by P. Eötvös and the Process of Conceptualization of Chekhov's Dramaturgy in Music Theatre]. *Vestnik muzykalnoj nauki*. 2020, vol. 8, no. 4, pp. 24–34.
11. Gavrilova L. A. P. Chekhov i muzy`kal`ny`j teatr XX — nachala XXI vv. (2017) [A. P. Chekhov and Musical Theatre of the 20th — early 21st centuries. (2017)]. Available from: <http://milagavrilova.ru/a.p.-chekhov-and-the-musical-theater> (Accessed 28th October 2023).
12. Gavrilova L. V. *Nekotoryje razmyshlenija nad muzykalno-scenicheskimy interpretacijami chekhovskih s`uzhetov (opera “Tri sestry” Petera E`tvyosha)* [Some Reflections on Music and Stage Interpretations of Chekhov's Plots (Opera *Three Sisters* by Peter Eötvös)]. Available from: https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/muz_forum/Gavrilova.pdf (Accessed 28th October 2023).
13. Gavrilova L. V. *Opera A. Corgi «Tat`jana»: italjanskaja versija maloizvestnoj pjesy A. Chekhova* [Opera *Tatiana* by A. Corgi: Italian Version of a Little-known Play by A. Chekhov]. In: Gavrilova L. V. *Music Theatre of Azio Corgi*. Krasnojarsk: Krasnojarsk State Institute of Arts, 2016, pp. 112–129.
14. Mikhajlenko L. *Posleslovie* [Afterword]. *Slovesnicza iskusstv*. 2009, no. 2 (24). Available from: <https://www.slovoart.ru/node/36> (Accessed 28th October 2023).
15. Nikitin A. *Aleksandr Novikov. Teatral`ny`j roman* [Alexander Novikov. Theatre Novel]. *Slovesnicza iskusstv*. 2002, no. 2 (9). Available from: <https://www.slovoart.ru/node/1359> (Accessed 28th October 2023).
16. Chernjavskij A. *Kak sochinili operu* [How the Opera was Composed]. *Tikhokeanskaja zvezda*. 2006. 30 May. P. 4.
17. Budnikov V. *Razgovor cheloveka s sobakoj* [A Conversation between a Man and a Dog]. In: *V vashem dome kak sny` zoloty`e...* *Muzy`kal`naja gostinaja Mariny` Czvetnikovoj* [It's Like Golden Dreams in Your House... Marina Tsvetnikova's Musical Living Room]. Khabarovsk: Iks-Lajn, 2020, pp. 122–123.
18. Lepetukhin A. *Kak troe v lodke, ne schitaja sobaki, speli Chekhova* [How Three Men in a Boat, to Say Nothing of the Dog, Sang Chekhov]. *Tikhokeanskaja zvezda*. 2006. 7 July. P. 5.
19. *Carl Dahlhaus*. *Vom musicdrama zur Literaturoper*. Aufsätze zur neueren Operngeschichte. Munchen, 1989. 271 p.
20. Shonijozova D. M. *Chekhovskaja proza v opere koncza XX — nach. XXI vv.* [Chekhov's Prose in Opera at the End of the 20th — Beginning of the 21st Centuries]. *Philharmonica. International Music Journal*. 2021, no. 6. Available from: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=37354 (Accessed 14th November 2023).

21. Petersen P. Der Terminus „Literaturoper“ — eine Begriffsbestimmung // Archiv für Musikwissenschaft. Available from: <https://www.jstor.org/stable/931171?origin=crossref> (Accessed 14th November 2023).
22. Sjudan Sun, Lazaresku O. G. Rasskazy` A. P. Chekhova 1885–1890 godov: osobennosti finalov [A. P. Chekhov's Stories of 1885–1890: Features of the Finals]. *Novyj filologicheskij vestnik*. 2021, no. 4 (59), pp. 135–143.
23. Czukkerman V. *Sonata si minor F. Lista* [Sonata in B minor by F. Liszt]. Moscow: Muzyka, 1984. 112 p.
24. Tomakos Dzhon. *Enciklopedija sovremennogo barabanshika. Obzor populjarnyh ritmov i stilej dl'a udarnoj ustanovki* [Encyclopedia of the Modern Drummer. Review of Popular Rhythms and Styles for the Drum Kit]. Hobbicentre, 2009. 96 p.
25. Seliczkiy A. Ja. *Sovremennaja sovetskaja monoopera (Istoki. Voprosy specifiky zhanra)* [Modern Soviet Mono-opera (Origins. Issues of the Specifics of the Genre)]: Thesis Abstract (Cand. Sc. in Art Studies). Moscow, 1981. 25 p.
26. Prikhodovskaja E. A. *Smyslovoj i vyrazitel`nyj potencial monooper* [The Semantic and Expressive Potential of the Mono-opera]. Ed. by N. P. Koljadenko. Tomsk: Izdatelskij Dom Tomskogo gosudarstvennogo universiteta, 2017. 422 p.
27. Durandina E. E. *Kamernyje vokalnyje zhanry v russkoj muzyke XIX–XX vekov: istoriko-stilevyje aspekty* [Chamber Vocal Genres in Russian Music of the 19th — 20th Centuries: Historical and Stylistic Aspects]. Dissertation thesis (Dr. Sc. in Art Studies). Moscow, 2002. 381 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Крыловская Изабелла Ильинична — кандидат искусствоведения, доцент департамента искусств и дизайна Дальневосточного федерального университета.

E-mail: belcanto@mail.ru

ORCID 0000-0003-1112-4423

ABOUT THE AUTHOR

Izabella I. Krylovskaya — Cand. Sc. in Art Studies, Associate Professor of the Department of Arts and Design of the Far Eastern Federal University.

E-mail: belcanto@mail.ru

ORCID: 0000-0003-1112-4423

Статья поступила в редакцию: 16.12.2023

Отредактирована: 18.01.2024

Принята к публикации: 01.02.2024

Received: 16.12.2023

Revised: 18.01.2024

Accepted: 01.02.2024

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Крыловская И. И. Традиции русского классического театра и опера «Разговор человека с собакой» А. Новикова (по рассказу А. Чехова) // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2024. № 1. С. 157–174.

DOI: 10.35852 / 2588-0144-2024-1-157-174

EDN QTEJEV

FOR CITATION

Krylovskaya I. I. Traditions of the Russian Classical Theatre and the Opera *A Conversation between a Man and a Dog* by A. V. Novikov (Based on A. Chekhov's Story). *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2024, no. 1, pp. 157–174.

DOI: 10.35852 / 2588-0144-2024-1-157-174

EDN QTEJEV

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-175-186
EDN SIHTFQ
УДК 75.038.12(=161.1) "19"

А. Г. Дунаев
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова,
Москва, Россия
ORCID: 0009-0005-4924-1803

Н. М. Тарабукин о Михаиле Ларионове (1923)

АННОТАЦИЯ

Впервые публикуется статья Н. М. Тарабукина, написанная в 1923 году и посвященная живописи М. Ф. Ларионова. Критикуя «теорию лучизма» как наивную с научной точки зрения, искусствовед, в отличие от Н. Н. Пунина, ничего не говорит об «импрессионистическом» периоде в творчестве художника, выделяя «примитивистские» картины и анализируя формальные приемы мастера. Тарабукин подчеркивает художественную роль плоскости, композиции и колорита, значение линии и фактуры. В особом акценте на «примитивистическом» периоде в творчестве Ларионова автор статьи предвосхитил дальнейшие работы отечественных искусствоведов. Публикация сопровождается предисловием и комментариями издателя.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

М. Ф. Ларионов (1881–1964), Н. М. Тарабукин (1889–1956), искусство XX века, русская живопись, советский авангард, лучизм.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-175-186
EDN SIHTFQ
УДК 75.038.12(=161.1) "19"

Aleksey G. Dunaev
Lomonosov Moscow State University,
Moscow, Russia
ORCID: 0009-0005-4924-1803

N. M. Tarabukin about Mikhail Larionov (1923)

ABSTRACT

An article by N. M. Tarabukin was written in 1923 and was dedicated to the art works of M. F. Larionov. It is published now for the first time. Criticizing the "theory of Rayonism" from a scientific point of view for being naive, the art expert, unlike N. N. Punin, do not mention the "impressionistic" period in the artist's work. He highlights only "primitivist" paintings and analyzes the master's formal techniques. Tarabukin emphasizes the role of plane, composition and color, the importance of the line and the texture. Concentrating on the "primitivistic" period in Larionov's work, the author of the article anticipated further works of Russian art critics. The publication is accompanied by a foreword and comments from the publisher.

KEYWORDS

M. F. Larionov (1881–1964), N. M. Tarabukin (1889–1956), Art of the 20th Century, Russian art, Soviet Avant-garde, Rayonism.

В той части архива Н. М. Тарабукина¹, которая хранится у А. Г. Дунаева, имеется уникальный типографский оттиск в «кустарной» обложке (с указанием: «Москва — 1923 г.»), представляющий из себя блок из 12 страниц, включая пронумерованные титульную страницу и последнюю. Восемь страниц оттиска (17,5 × 12,5 см, полоса набора — 13,8 × 8,5 см) пронумерованы вручную чернилами сверху. На 12-й странице напечатано на пишущей машинке: «ПРИМЕЧАНИЕ: Эта статья была набрана для журнала “АРГУС”, но напечатана не была, т.к. журнал закрылся. Этот оттиск является единственным». Никаких сведений об этом журнале найти не удалось. Возможно, речь шла о возобновлении петроградского журнала «Аргус», издававшегося в 1913–1918 годах². Издательство «Огни», выпускавшее этот журнал в последние годы, было ликвидировано 19 февраля 1923 года.

Единственное упоминание о статье Н. М. Тарабукина о М. Ф. Ларионове имеется в статье Н. Л. Адаскиной [2], посвященной вечеру памяти Н. М. Тарабукина в «Московском клубе искусствоведов» в 1977 году. Автор заметки описывает доклад Г. С. Дунаева следующим образом: «Дунаев подчеркнул, что формальные категории, которые были выделены Николаем Михайловичем в классическом искусстве, применимы к современному искусству. Свое видение формы Тарабукин применял к разным художникам. Присутствующих познакомили с фрагментами потерянной работы о М. Ларионове и статьей “Художественный образ в искусстве Богаевского”». Почему статья была сочтена «потерянной», остается непонятным.

В анализе творчества М. Ф. Ларионова Н. М. Тарабукин был первопроходцем в послереволюционный период, поэтому публикуемая статья имеет несомненную историческую ценность. До революции была издана книга И. М. Зданевича [3, с. 24–39], с особым акцентом на «лучизме». После 1917 года появилась лишь коротенькая заметка о М. Ф. Ларионове как декораторе и художнике-костюмере [4]. Вышедшая в 1928 году небольшая статья Н. Н. Пунина [5]³ долгие годы оставалась единственным искусствоведческим трудом о М. Ф. Ларионове, так что имеет смысл сопоставить взгляды двух русских ученых.

Оба искусствоведа, по сути, оставляют в стороне «лучизм», но при этом ставят акценты на разных периодах творчества художника.

Н. Н. Пунин особо выделяет «импрессионистический период» (1902–1906). Согласно Н. Н. Пунину, этот стиль М. Ф. Ларионова характеризуют три особенности: 1) отношение к поверхности холста — утверждение единства живописной поверхности, которая не должна

1 Подробнее об изданных и неопубликованных работах искусствоведа, а также воспоминания о нем см.: [1].

2 Высота журнала (№ 1 за 1918 г.) составляла 23,5 см (размер представлен с помощью линейки на букинистическом сайте: <https://violity.com/ru/109450167-argus-ezhemesyachnyj-literaturno-hudozbestvennyj-zhurnal-nomer-1-1918>).

3 Цитирую здесь и далее по переизданию [6, с. 132–135]. М. Ф. Ларионов знал, что Н. Н. Пунин пишет статью о его творчестве, и живо интересовался ею. Впоследствии в письме от 4 июля 1930 г. М. Ф. Ларионов благодарит Н. Н. Пунина за присланные «Материалы по русскому искусству». Художник утверждает, что «это одни из лучших строк, написанных об этом периоде [импрессионизма] и обо мне даже», и далее дополняет статью Пунина сведениями о художниках-импрессионистах, оказавших влияние на Ларионова [7, с. 311].

нарушаться вырыванием отдельных планов; 2) непосредственность («Ларионов не писал, а видел импрессионистически»); 3) самобытность. Этот период Н. Н. Пунин считал связующим звеном между прошлым и будущим русского искусства, характеризующегося «живописно-реалистической традицией»⁴.

Следующий после «импрессионизма» этап творчества М. Ф. Ларионова Н. Н. Пунин называет «“синтетическим периодом” (примитивизмом)», настаивая на «реализме» художника [6, с. 134]: «В более поздний период своего творчества Ларионов создает цикл работ (“Венеры”), которые некоторым дают повод упрекать художника в стилизации, но это не совсем верно; “Венеры” Ларионова — скорее синтетические характеристики, сделанные под впечатлением детских рисунков и наполненные тем же трепетным живым чувством, далеким ложного пафоса, имитации и манеры. Ларионов был и навсегда останется реалистом; непосредственное живое восприятие есть основа его дарования, которая не покидала его никогда» (в сноске: «Теория “лучизма”, выдвинутая художником в 1912–1913 годах, как нам кажется, в качестве барьера против некоторых рационалистических тенденций кубизма, и та — в практике, во всяком случае — является плодом очень тонких реалистических сопоставлений»).

4 «В последующий за импрессионизмом период Ларионов, как известно, подчеркивал самостоятельность русских художественных традиций и развернул широкий фронт в борьбе с городским, зараженным западными влияниями искусством во имя переработки народных “провинциальных”, по терминологии художника, форм и традиций — и эта борьба органически вытекала из всего ларионовского прошлого; она обусловлена сущностью его дарования. Вот почему ларионовский импрессионизм нам особенно дорог; он связывает живописное прошлое русского искусства с новейшими живописными течениями. От Ф. Васильева и Сурикова через Ларионова идет преемственная живописно-реалистическая традиция» [6, с. 135].

5 Показательно, что, говоря о «лучизме», С. М. Романович — друг М. Ф. Ларионова и теоретик новых художественных направлений — считал основной задачей художника построение «ощутимого, реального, живописного пространства» средствами красок, линий и форм (в статье «О лучизме» [8, с. 83]).

6 Видимо, в первую очередь под «натуралистами» Н. М. Тарабукин имел в виду дореволюционных художников-передвижников. По словам А. Гребнева, искусствоведа «не скрываемо презирал» их (такое отношение к ним Н. М. Тарабукин заимствовал у М. К. Соколова). Не меньшее неприятие вызывала у искусствоведа «Ассоциация художников революционной России».

Н. М. Тарабукин, напротив, ничего не говорит об «импрессионистическом периоде», выделяя «примитивистские» картины, а наивную с научной точки зрения теорию «лучизма» считает далекой от «реализма»: «Весь реализм Ларионова так же относителен, как и реализм натуралистов; он изобразителен, а поэтому и условен; он не имеет ничего общего с тем подлинным реализмом художественного произведения как самодовлеющей вещи, которого достиг в своих последних работах, напр., Татлин». Н. М. Тарабукин выделяет художественную роль плоскости в «нелучистских» картинах М. Ф. Ларионова⁵. Сюжетная линия у М. Ф. Ларионова выражается не «литературной» стороной, как у «натуралистов»⁶, а чисто живописной («линией рисунка и изобразительной формой»). Кроме значения линии и фактуры, Н. М. Тарабукин подчеркивает роль композиции и колорита у М. Ф. Ларионова.

Таким образом, обе статьи дополняют друг друга, но в то время как Н. Н. Пунин с содержательной точки зрения выделяет «реализм» М. Ф. Ларионова, Н. М. Тарабукин анализирует формально-художественные приемы художника, как справедливо отметил Г. С. Дунаев. Эта

методологическая разница в искусствоведческом анализе у обоих ученых очевидна уже в кратких рецензиях Н. Н. Пунина на книги Н. М. Тарабукина, вышедшие в 1923 году («Опыт теории живописи» и «От мольберта к машине»). Н. Н. Пунин (впрочем, не он один) не смог оценить новаторский характер этих работ, знаменовавших принципиально новый подход, получивший дальнейшее развитие в XX веке, к проблемам «производственного искусства» и формального анализа живописи⁷. В особом акценте на «примитивистическом» периоде в творчестве М. Ф. Ларионова Н. М. Тарабукин также предвосхитил дальнейшие работы отечественных искусствоведов⁸.

При публикации данной статьи приняты следующие принципы. Орфография и пунктуация приведены в соответствии с современными нормами. Несколько авторских исправлений прямо в тексте учтены безоговорочно. Очевидные опечатки и сокращения исправлены или раскрыты безоговорочно, в сомнительных случаях в сноске указывается чтение оригинала. В квадратных скобках восстановлены отдельные слова, пропущенные в цитатах, и дополнения (исправления) публикатора, сделанные согласно смыслу и синтаксису фразы. Примечания Н. М. Тарабукина отмечены специальным указанием: *Примеч. автора*. Добавления и уточнения публикатора внутри авторских примечаний выделены угловыми скобками. Прочие неподписанные примечания принадлежат публикатору.

⁷ В разработке последнего вскоре многое сделал и сам Н. М. Тарабукин, прежде всего в стилистическом подходе к живописным жанрам, в открытии «диагональных композиций» в искусстве (живописи, театре, кино и скульптуре), а также в анализе композиции в живописи в неизданной монографии.

⁸ См., например: [9; 10].

МИХАИЛ ЛАРИОНОВ

Имя Ларионова связано с «изобретенной» им некогда новой системой живописи, названной им «лучизмом». Теперь, когда от момента этого «изобретательства» нас отделяет значительный промежуток времени и с «лучистских манифестов» уже спал налет горячности, — стало очевидно, что ларионовская теория — один из «измов», не оправдавших себя ни теоретически, ни практически. «Лучистские» воззрения Ларионова, никого не убедившие и не соблазнившие, вскоре были оставлены и самим автором, а мы увидели, что все мудрствования об излучаемости вещей, рефлективности, радиоактивных и ультрафиолетовых лучах и прочее были привнесены Ларионовым лишь для того, чтобы придать хоть внешний вид учености совсем обыкновенным положениям. Сам же термин «лучизм» оказался лишь «страшным» словом, способным смутить непосвященных, придуманным «на страх врагам», словом, которым прикрывались положения, уж[е] принятые всей новейшей живописью.

«Лучизм имеет в виду пространственные формы, выделенные волею художника», — говорит Ларионов¹, но о том же говорил[и] до него и Гильдебрандт², и Сезанн, и наряду с ним — Глез³, Метценже⁴, кубисты и проч.

«Цветная масса и фактура»⁵ — вот два «закона» живописи, утверждаемых Ларионовым, но они же являются фундаментом всей современной живописи и признаются передовыми живописцами за основу живописного мастерства. Правда, надо признать, что хронологически Ларионов если не первый, то, по крайней мере, у нас в России один из первых начал об этом говорить и, что гораздо важнее, строить по этим «законам» свои живописные полотна.

«Теория лучизма», помимо некоторых, бесспорно ценных положений, не связанных к тому же с ней как таковой, полна логических противоречий и фактических несуразностей, возникших благодаря тому, что автором, видимо, до конца не было осознано различие между наукой и искусством. «Стиль лучистой живописи, — говорит Ларионов, — имеет в виду пространственные формы, возникающие от пересечения отраженных лучей

1 Эта цитата и последующие взяты из статьи М. Ларионова «Лучистая живопись», помещенной в сборнике «Ослиный хвост и Мишень» — Москва, 1913 г., изд. «Ц. А.» Мюнстер [11, с. 87]: «Лучизм имеет в виду пространственные формы, которые могут возникать от пересечения отраженных лучей различных предметов, формы, выделенные волею художника». Похожая фраза имеется в том же сборнике в разделе «Лучисты и будущники. Манифест», подписанном одиннадцатью авторами, включая М. Ларионова: «Выдвигаемый нами стиль лучистой живописи имеет в виду пространственные формы, возникающие от пересечения отраженных лучей различных предметов, формы, выделенные волею художника» [12, с. 13]. (Примеч. автора.)

2 В оригинале ошибочно: Гильдебрандт. Имеется в виду немецкий художник и теоретик искусства Адольф Гильдебрандт (1847–1921), изложивший свои взгляды в книге «Проблема формы в изобразительном искусстве» (1893), переведенной на русский язык Н. Розенфельдом и В. Фаворским в 1913 году [13].

3 Альбер Глез (1881–1953), французский художник, теоретик кубизма.

4 Жан Метценже (Metzinger) (1883–1956), французский художник, пришедший к кубизму от неоимпрессионизма через фовизм.

5 Эти слова выделены М. Ф. Ларионовым курсивом [11, с. 93].

различных предметов»⁶. «Предмет, как таковой, мы нашим глазом не ощущаем. Мы воспринимаем сумму лучей, идущих от источника света, отраженных от предмета и попавших в поле нашего зрения. Следовательно, если мы желаем написать буквально то, что видим⁷, мы должны написать сумму отраженных от предмета лучей»⁸. Такого рода «виденья» он называет «наивысшей реальностью предмета — не таким, как мы его знаем, а таким, каким видим», свои же произведения считает «реалистическими». Недоразумение здесь очевидно само собой: предлагая художнику писать «лучи» в том случае, если он хочет написать буквально «то, что видит», — Ларионов впадает в противоречие с эмпирическим фактом, ибо «лучей»-то как раз мы и не видим. Если же, следуя положениям физики, он хотел дать рецепт художнику изображать то, как мы видим, то следовало бы идти дальше и говорить уже о волнах эфира, колебания которых, раздражая нашу сетчатку, вызывают в нас ощущения, а эти последние создают зрительные образы. Таким образом, говоря о «виденьях», Ларионов имел в виду «знание», но имея в виду знание, он допустил как раз то смешение и целей, и методов, кои присущи науке с одной стороны и искусству — с другой. Оперируя с искусственным материалом (краски), с условными формами (плоскость, линия и т.д.), — Ларионов в живописи хотел подойти к миру физических явлений так же, как к ним подходит наука. Условность и искусственность живописных форм, утверждая которые в одном случае, он игнорировал в другом, — и создали те противоречия, которые лишили его теорию всякого доверия⁹.

Делая логический скачок от «реализма», только что провозглашенного, Ларионов приходит к утверждению условности: «Луч условно изображается на плоскости [цветной] линией», — говорит он¹⁰. Таким образом, весь реализм Ларионова так же относителен, как и реализм натуралистов; он изобразителен, а поэтому и условен; он не имеет ничего общего с тем подлинным реализмом художественного произведения как самодовлеющей вещи, которого достиг в своих последних работах, например, Татлин. Наивность Ларионова по сравнению с наивностью натуралистов заключается в том, что в то время, как последние смотрят на мир действительности глазами наивных реалистов, так Ларионов наивно подошел к науке. Желая достижения современного научного знания положить в основу нового метода в искусстве, [он]¹¹ не сумел примирить неизбежно встретившегося противоречия между научным и художественным подходом к действительности. Недостаток научной эрудиции, обычный для художника, лишний раз подчеркнул пропасть, лежащую между наукой и искусством, пропасть,

⁶ См. примеч. 1. Здесь Н. М. Тарабукин цитирует уже «Манифест» [12, с. 13].

⁷ Здесь и далее разрядка Н. М. Тарабукина.

⁸ *Ibid.*, стр. 97 <[11, с. 96–97]>. (Примеч. автора.)

⁹ Сопоставлению теорий света в физике начала XX века с «лучизмом» М. Ф. Ларионова посвящено также начало четвертого раздела («Световое и цветное пространство») пятой главы монографии Н. М. Тарабукина «Проблема пространства в живописи» (1927–1929). Приведем ряд цитат из книг по физике и из трактата «Лучистая живопись», искусствовед заключает: «Мы привели эту цитату потому, что она не случайна, а очень типична для 'теоретических экскурсов', в которые любят пускаться художники, не озаботившись приобретением соответствующего багажа знаний» [14, с. 337–338].

¹⁰ *Ibid.*, стр. 98 <[11, с. 98]>. (Примеч. автора.)

¹¹ В оригинале: «но».

которая, например, для некоторых новейших достижений в искусстве становится совершенно катастрофичной.

Но оставляя в стороне все эти достаточно покрытые забвением положения лучизма, мы действительно убеждаемся, что Ларионов в своих не лучистских, а назовем их примитивистическими¹², полотнах на самом деле «ввел живопись в круг присущих ей задач» и писал свои вещи действительно «по чисто живописным законам»¹³. Ларионов в русской живописи один из первых осознал плоскость как исходный момент живописной композиции. Форма его изобразительных построений, как и все его стилистические приемы, обусловлена именно плоскостью. Но в своих изобразительных формах — которые мы условились, за неимением иного более точного и выразительного термина, называть примитивистическими — Ларионов исходит не от древних живописных культур фресочной живописи, например, Египта; не от Востока и не от его ориенталистических преломлений, достаточно распространенных в европейском искусстве; не от нашей древней иконы; не от Византии, увлечение которой также характерно для нашего времени, — прототип его художественных форм надо искать

в творчестве народного кустика-ремесленника, в вывеске провинциальной парикмахерской или мелочной лавки, в игрушке костромского кустика, в прянике вяжича и, наконец, в детских рисунках. Нет сомнения, что если эти образцы повлияли на его творчество, то и он, в свою очередь, повлиял на эстетическое сознание тем, что, возведя их на высоту художественного образа, невольно заставил взглянуть на эти ремесленные образцы с точки зрения искусства. Своим «парикмахером»¹⁴ он до известной степени перевоспитал наше отношение к вывеске, показал, что [за] внешней неуклюжесть[ью], искаженны[ми] с точки зрения натуралистического правдоподобия изобразительны[ми] форм[ами]¹⁵ — кроется не неумелость, а, напротив, богатейшее (правда, часто только интуитивное) чутье плоскостного разрешения живописной композиции, построенной вне всякой иллюзорности в двухмерном плане.

Принцип «экономии средств» использован Ларионовым блестяще. При минимальных средствах изобразительности ему удается достигнуть максимума выражения и творческого напряжения. В таких полотнах, как, например, «Времена года» (Московский музей живописной культуры)¹⁶, он покоряет, с одной стороны, простотой, никогда не переходящей в сухость, и экономией, далекой от скупости, а с другой — богатством выразительности этих скромных форм. Я бы попросил читателя вспомнить его «Зиму», изображенную там кошку, которая сидит, подобрав под себя лапки, поджав хвост,

12 В качестве термина слово «примитивизм» появляется с 1907 года и закрепляется впоследствии благодаря манифесту А. В. Шевченко «Неопримитивизм. Его теория. Его возможности. Его достижения» [15].

13 Цитируется с небольшими неточностями (перестановка слов) абзац, выделенный М. Ф. Ларионовым курсивом в статье «Лучистая живопись» [11, с. 95].

14 Имеется в виду картина «Парикмахер» (1907, холст, масло, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург). Художник создал еще несколько картин на данную тему.

15 В оригинале: «из... неуклюжести... искаженных... изобразительных форм».

16 В настоящее время серия «Времена года» (1912) поделена между несколькими хранилищами: «Весна» и «Зима» хранятся в Государственной Третьяковской галерее (поступили в 1929 году из Музея живописной культуры), «Осень» — в Центре Помпиду, «Лето» — в частном собрании.

затаившись, замкнувшись от холода, согреваясь своим внутренним теплом. Силуэт ее на коричневом фоне дан тонкой линией белил, и штрихи, намечающие шерсть ее шкурки, идут не от периферии, параболически очерченной линии спины, а направляются внутрь от периферии, идут к центру туловища. И эта, удачно найденная, форма изобразительности рисует воображению такой мощный по выразительности художественный образ, в котором как будто запечатлена идея домоседности, сфинксовой замкнутости, очаговой мудрости, затаенности и неподвижности всей природы в мертвое время зимней спячки. Смотришь на эту кошку и чувствуешь, как ощущение домоседного тепла и уюта становится явственной, а зима кажется холодней, страшней, бесприютней. И эт[о] не «литература», это дано не рассказом, [н]е сложным развертыванием сюжета, не иллюзией, а подлинно живописными средствами: выразительной линией рисунка и удачно найденной изобразительной формой.

Ларионов не исходит от сюжета, напротив, изобразительная форма его такова, что сюжет невольно развертывается уже фантазией зрителя на ее канте¹⁷. Эта сюжетность никогда не бывает анекдотичной. Полотна Ларионова не представляют собою литературных рассказов, столь обычных у натуралистов; это и не предметная изобразительность, где задачи объема и иллюзорности преобладают над иными; его полотна прежде всего — живописные концепции¹⁸. Но насыщенность их живописным содержанием обычно такова, что рассказать, исходя из живописной формы, можно всегда много литературного. Лаконизм этой формы пробуждает воображение, фантазия дополняет то, что кажется недоговоренным художником, и благодаря этой недосказанности форма кажется еще более насыщенной смыслом. В этом взаимоотношении между формой и сюжетом сказалась разница между Ларионовым и анекдотистами-натуралистами. У последних живописная форма играет служебную роль по отношению к сюжету, у Ларионова она единственное «содержание» его живописи — и так называемая литературность не только обусловлена формой, но всецело из нее вытекает, как это я пытался показать на примере изображения кошки.

Высокоразвитому эстетическому сознанию и подлинным ценителям живописи — работы Ларионова говорят много. Также должен он быть близок примитивному сознанию и детям. Только середина, тот интеллигентский слой так называемых «любителей» искусства, воспитанных и отравленных всем ядом натурализма, остается равнодушным, а подчас и враждебным ларионовскому примитивизму. Однажды мне удалось сделать наблюдение над восприятием ларионовских полотен очень примитивным психологически составом красноармейцев¹⁹. Читая слова, начертанные тут же на полотне (в этом приеме также сказывается родство с детским творчеством и древним

17 Так в оригинале. Возможно, следует читать: «канве».

18 Это наблюдение Н. М. Тарабукина перекликается со сказанным М. Ф. Ларионовым в статье «Луцистая живопись»: «Первыми, приведшими фавулу к живописной форме, были индусы и персы — их м[и]ниатюры отразились на творчестве художника Анри Руссо, первого в современной Европе введшего фавулу в живописную форму. Есть данные предполагать, что весь мир, во всей своей полноте, как реальный, так и духовный, может быть воссоздан в живописной форме» [11, с. 95].

19 Н. М. Тарабукин был призван в Красную армию во второй половине 1921 года, где работал лектором по вопросам искусства в Политпросветуправлении Московского военного округа, сотрудником и лектором Главного управления военно-учебных заведений.

искусством Востока), о том, что «зима вьюжная, с белыми снегами, сугробами»²⁰, или о том, что «весна ясная, прекрасная» и т.п., — красноармейцы чувствовали близость им этого наивного приема, этих простых форм и этих ясных слов... Они принимали эти примитивные образы без недоумения, без осуждения, как что-то свое. Ибо ведь они изобразили бы зиму так же наивно, если бы им довелось это сделать. Напротив, к супрематистам и кубистам, размещенным тут же, они отнеслись с опаской, недоверием, осудили как «непонятное».

Как истый живописец, Ларионов много работает над полотном как материальной массой. Рассматривая его фактуру, проработанную с чрезвычайной тщательностью и любовью, видишь, как велика в нем пиететность к самому процессу работы. Сравнивая его полотна с вещами других живописцев в том же музее — видишь, как прекрасно они сохранились, время не коснулось их своей разрушительной рукой, и чувствуется, что они долго продержатся в этом неизменном, первоначальном виде. Это приходится отметить, говоря именно о современном живописце, ибо столь часто встречающаяся среди современни-

ков пренебрежительность к черновому процессу проклейки, грунтовки полотна роковым образом отражается на сохранности произведений²¹.

Цветовая гамма ларионовской живописи представляется такой же самостоятельной и значительной величиной, как линия и фактура. Ларионов не подчиняет колорит требованиям натуралистического правдоподобия. Если по условиям цветовой композиции одно дерево нужно сделать красно-коричневым, а другое фиолетовым, то он сделает их именно такими и заставит зрителя забыть о том, что в действительности деревья бывают зеленые. Как в линии, в форме, так и в цвете он исходит только из композиции и только с ее живописными законами считается. Острота цветовых сопоставлений присуща его примитивизму в такой же степени, как и характерность его графических форм. Во всем творчестве этого мастера ощущается напряженное биение какой-то внутренней силы, присущей и тем его вещам, которые внешне кажутся эпически спокойными. Эта «сила внутреннего сгорания» придает как его рисунку, так и колориту некоторую нервность, но от этого живописная вещь только становится напряженной, и зритель при восприятии невольно получает больший творческий импульс, реагируя на воздействие художественного произведения.

Николай Тарабукин

Публикация текста, предисловие и примечания

А. Г. Дунаева

20 Речь идет об упомянутой выше картине «Зима» из цикла «Времена года». Н. М. Тарабукин, видимо, цитирует по памяти. На полотне написано (орфография и пунктуация сохранены): «Зима холодная снеговая вьтренная Вьюгой окутана закована льдомь». Далее приведено начало надписи к картине «Весна» того же цикла.

21 Напротив, экспонаты последней российской выставки художника в Москве в 1915 году не сохранились: «Кроме нескольких больших композиций, Ларионовым здесь же было выставлено около десяти панно на дереве или картоне, например, из осколков фарфора, цветных черепков, бумаги различной фактуры и цвета, в том числе и золотой, газетных вырезок, — и тут он смог создать вещи очень красивые и характерные. Все прикреплялось в основе панно клеем или другими ненадежными средствами, и все должно было погибнуть в самом непродолжительном времени, о чем можно сожалеть, так как некоторые работы можно было сравнить с оперением птиц или расцветками бабочек, а также с самыми живописными и яркими из мозаик» [16, с. 230; 8, с. 59].

1. Дунаев А. Г. Николай Михайлович Тарабукин: аннотированная библиография. 2-е изд., переработанное и дополненное. М.: ГИТИС, 2023. — 240 с.
2. Адашкина Н. Чуткость к искусству // Московский художник. 1977. 3 февраля. С. 2.
3. Эганбюри Э. Наталия Гончарова. Михаил Ларионов. М.: Издание Ц. А. Мюнстер, 1913. — 39, [10], XXIII с., 54 л. ил.
4. Светлов В. Гончарова и Ларионов // Театр и жизнь. 1922. № 9. С. 4.
5. Пунин Н. Н. Импрессионистический период в творчестве М. Ф. Ларионова // Материалы по русскому искусству. Т. 1. Л., 1928. С. 287–291.
6. Пунин Н. Н. Русское и советское искусство. М.: Советский художник, 1976. — 262 с.
7. Пунин Н. Н. Мир светел любовью: дневники. Письма / сост., предисл., примеч. и коммент. Л. А. Зыкова. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. — 527 с.
8. Романович С. М. О прекраснейшем из искусств. М.: Галарт, 2011. — 496 с.
9. Сарабьянов Д. В. Примитивистский период в творчестве Михаила Ларионова // Сарабьянов Д. В. Русская живопись конца 1900-х — начала 1910-х годов. М.: Искусство, 1971. С. 99–116.
10. Сарабьянов Д. В. Неопрimitивизм в русской живописи и футуристическая поэзия 1910-х годов // Сарабьянов Д. В. Русская живопись. Пробуждение памяти. М.: Искусствознание, 1998. С. 324–341.
11. Ларионов М. Лучистая живопись // Ослиный хвост и Мишень. М.: изд. Ц. А. Мюнстер, 1913. С. 83–100.
12. Лучисты и будущники. Манифест // Ослиный хвост и Мишень. М.: изд. Ц. А. Мюнстер, 1913. С. 5–15.
13. Гильдебрандт А. Проблема формы в изобразительном искусстве. М.: Мусaget, 1913. — 192 с.
14. Тарабукин Н. М. Проблема пространства в живописи // Вопросы искусствознания. 1994. № 1. С. 311–359.
15. Шевченко А. В. Неопрimitивизм. Его теория. Его возможности. Его достижения. М.: Типография 1-й Московской Трудовой Артели, 1913. — 62 с.
16. Романович С. Дорогой художника [фрагменты воспоминаний] // Подъем. 1992. № 2. С. 208–239. Полное изд.: [8, с. 41–80].

REFERENCES

1. Dunaev A. G. *Nikolay Mikhailovich Tarabukin: annotated Bibliography* [Nikolay Mikhailovich Tarabukin: Annotated Bibliography]. 2nd ed. Moscow: GITIS, 2023. 240 p.
2. Adaskina N. *Chuvstvitel'nost' k iskusstvu* [Sensitivity to Art]. *Moskovskiy khudozhnik*. 1977, February 3, p. 2.
3. Iganberii E. Natalia Goncharova. Mikhail Larionov. Moscow: Izdatel'stvo Z. A. Mjunster, 1913. 39, [10], XXIII p., with 54 f. il.
4. Svetlov V. *Goncharova i Larionov* [Goncharova and Larionov]. *Teatr i zhizn'*. 1922, no. 9, p. 4.
5. Punin N. N. *Impressionisticheskij period v tvorchestve M. F. Larionova* [The impressionistic period in the work of M. F. Larionov]. In: *Materialy po russkomu iskusstvu* [Materials on Russian art]. Vol. 1. Leningrad, 1928, pp. 287–291.
6. Punin N. N. *Russkoje i sovetskoje iskusstvo* [Russian and Soviet Art]. Moscow: Sovetskiy khudozhnik, 1976. 262 p.
7. Punin N. N. *Mir svetitsija ljubov'ju: dnevniki. Pis'ma* [The World is Bright with Love: Diaries. Letters]. Comp., preface, notes and comment. L. A. Zykova. Moscow: Khudozhnik. Rezhisser. Teatr, 2000. 527 p.
8. Romanovich S. M. *O prekrasnejšem iz iskusstv* [About the Most Beautiful Art]. Moscow: Galart, 2011. 496 p.
9. Sarabjanov D. V. *Primitivistskij period v tvorchestve Mikhaila Larionova* [Primitivist Period in the Work of Mikhail Larionov]. In: Sarabjanov D. V. *Russkaja zhivopis' kontsa 1900-kh — nachala 1910-kh godov* [Russian Painting of the Late 1900s — Early 1910s]. Moscow: Iskusstvo, 1971, pp. 99–116.
10. Sarabjanov D. V. *Neoprimitivizm v russkoj zhivopisi i futuristicheskaja poezija 1910-kh godov* [Neoprimitivism in Russian Painting and Futuristic Poetry of the 1910s]. In: Sarabjanov D. V. *Russkaja zhivopis'. Probuzhdenije Pamjati* [Russian Painting. Awakening Memory]. Moscow: Iskusstvovedeniye, 1998, pp. 324–341.

11. Larionov M. *Luchistaja zhivopis'* [Luminous Painting]. In: *Orlinyj khvost i mishen'* [Eagle's Tail and Target]. Moscow: Red. Tz. A. Mjunster, 1913, pp. 83–100.
12. *Luchisty i budushniki. Manifest* [Luchisty and Budushniki. Manifesto]. In: *Orlinyj khvost i mishen'* [Eagle's Tail and Target]. Moscow: Red. Tz. A. Mjunster, 1913, pp. 5–15.
13. Hildebrand A. *Problema formy v izobrazitel'nom iskusstve* [The Problem of Form in the Visual Arts]. Moscow: Musaget, 1913. 192 p.
14. Tarabukin N. M. *Problema prostranstva v zhivopisi* [The Problem of Space in Painting]. *Voprosy iskusstvoznaniya*. 1994, no. 1, pp. 311–359.
15. Shevchenko A. V. *Neoprimitivizm. Yego teorija. Yego vozmozhnosti. Yego dostizhenija* [Neoprimitivism. Its Theory. Its Capabilities. Its Achievements]. Moscow: Tipografija 1-y Moskovskoy Trudovoy Arteli, 1913. 62 p.
16. Romanovich S. *Dorogoj khudozhnika: fragmenty vospominanij* [The Way of the Artist: Fragments of Memories]. *Podyom*. 1992, no. 2, pp. 208–239. Complete edition: [8, pp. 41–80].

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Дунаев Алексей Георгиевич — кандидат исторических наук, ведущий научный сотрудник Отдела культуры древности Института мировой культуры Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова.

E-mail: danuvius@mail.ru

ORCID: 0009-0005-4924-1803

ABOUT THE AUTHOR

Dunaev Aleksey Georgievich — Cand. Sc in History, Leading Researcher at the Department of Antiquity Culture of the Institute of World Culture, Lomonosov Moscow State University.

E-mail: danuvius@mail.ru

ORCID: 0009-0005-4924-1803

Статья поступила в редакцию: 16.06.2023

Отредактирована: 19.11.2023

Принята к публикации: 15.01.2024

Received: 16.06.2023

Revised: 19.11.2023

Accepted: 15.01.2024

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Дунаев А. Г. Н. М. Тарабукин о Михаиле Ларионове (1923) // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2024. № 1. С. 175–186.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-175-186

EDN SIHTFQ

FOR CITATION

Dunaev A. G. N. M. Tarabukin about Mikhail Larionov (1923). *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2024, no. 1, pp. 175–186.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-175-186

EDN SIHTFQ

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-187-197
EDN TMHGFW
УДК 016:929:7-95

Е. Г. Короткевич
Российский институт театрального искусства — ГИТИС,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-3427-1568

Первая книга о Николае Михайловиче Тарабукине (1889–1956)

АННОТАЦИЯ

Книга А. Г. Дунаева «Николай Михайлович Тарабукин. Аннотированная библиография», созданная в форме обзорно-аналитического библиографического труда, детального воссоздает историю критического и научного творчества выдающегося отечественного искусствоведа. Возвращение в активный научный обиход трудов ученого, признание значимости его открытий и для своего времени, и в целом для истории науки оценивается как поступательный и объективный процесс. Строгие факты из жизни исследователя, раскрывающиеся на страницах нового издания А. Г. Дунаева, дополняются разнообразными мемуарными откликами о человеческих качествах и таланте Н. М. Тарабукина. Новое издание дает возможность полноценно оценить многообразие наследия ученого и реконструировать страницы его творческой судьбы. Книга позволяет отдать коллективную дань уважения, служит памятником ученому, искусствоведа, многолетнему педагогу ГИТИСа.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Тарабукин, формальный анализ, русская живопись, русский театр, русский авангард, Врубель.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-187-197
EDN TMHGFW
УДК 016:929:7-95

Elena G. Korotkevich
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-3427-1568

The First Book about Nikolai Mikhailovich Tarabukin (1889–1956)

ABSTRACT

A. G. Dunaev's book *Nikolay Mikhailovich Tarabukin. An Annotated Bibliography* is written in a form of a review and analytical bibliographic work. It creates a detailed history of the critical and scholar works of the outstanding Russian art critic. The process of returning the critic's works to the active scientific use, the recognition of the significance of his discoveries for both his contemporaries and the history of art in general, is estimated as a progressive and objective process. Hard facts from the researcher's life, revealed on the pages of the new edition by A. G. Dunaev, are supplemented by various memoir reviews about the human qualities and N. M. Tarabukin's talent. The new edition makes it possible to appreciate the diverse heritage of the scholar and reconstruct the stages of his creative destiny. The book is homage to the scholar, art critic, and long-term GITIS lecturer.

KEYWORDS

Tarabukin, formal analysis, Russian art, Russian theatre, Russian avant-garde, Vrubel.

В этом году на полках издательства ГИТИСа появилось новое, не совсем обычное издание — книга А. Г. Дунаева «Николай Михайлович Тарабукин. Аннотированная библиография» [1].

Книгу можно представить как одно из звеньев в программной линии изданий, направленных на упрочение памяти тех замечательных ученых, педагогов института, чья речь звучала в его стенах. Не совсем обычным это издание видится среди биографических, театроведческих, литературных и иных текстов, выходящих в нашем издательстве. Оно являет собой довольно редкий ныне жанр аннотированной библиографии. На долгом пути к книжной полке у него сложилась собственная биография: из небольшой брошюры, ротапринтного списка работ Н. М. Тарабукина (1889–1956), вышедшей в ГИТИСе на правах рукописи в 1990 году [2], выросло и развилось литературное произведение, отличающееся стройной небеллетристической композиционной логикой, по праву претендующее на научное исследование. Всем этим оно обязано труду и тщанию ее автора — Алексея Георгиевича Дунаева. С ранней молодости он начал заниматься собиранием и выявлением по архивам и библиотекам работ полузабытого тогда искусствоведа — к слову, приходящегося ему родственником. В книге не только выстроены по хронологии и специальным разделам труды Тарабукина, что характерно для библиографической культуры, но также приведены достоверные и выверенные высказывания о нем. Разбросанные по различным мемуарам и искусствоведческим работам, они добывались методичной и скрупулезной работой. Кажется, что от внимания автора не ушло ни одно, даже малейшее из упоминаний о Тарабукине, отчего повышается их особенное восприятие как драгоценной подлинности. Из четкого, сухого обзора, каким в обыденном представлении может быть перечисление книг, журнальных и газетных публикаций, проступает живой образ человека — ученого, педагога, талантливого лектора.

Юность Николая Михайловича Тарабукина пришлась на порывные после-революционные годы, а зрелость и поздний период жизни познали железную хватку идеологических тисков.

Когда-то в молодости Тарабукин, формировавшийся как искусствовед, обращал свой талант и свою энергию на просвещение, популяризацию науки об искусстве, во многих статьях объяснял детям рабочих и крестьян, как оформлять клубы, компоновать плакатные изображения, строить музейные экспозиции, видеть логику красоты в машинах и станках, в молодой конструктивистской архитектуре. На первых страницах книги приводятся напечатанные в Пролеткульте и просвещенческих издательствах работы автора 1920-х годов. Фотографии обложек его книг, созданные талантом друзей-художников А. Ф. Софроновой, М. К. Соколова — тогда молодых, теперь вошедших в учебники истории отечественного искусства, — зримо утверждают представление об эпохе, на которую приходилась молодость ученого.

Не случайно так ценил популяризаторскую практику Тарабукина В. Э. Мейерхольд, с которым искусствовед работал в его театре. Его чисто теоретические, формальные анализы композиций классических картин, схемы расположения



живописных масс давали идеи сценическим построениям, образному воплощению драматургического произведения. Ныне вошел в режиссерскую практику его анализ мизансцен мейерхольдовского «Ревизора», театроведческой классикой стало его «Зрительное оформление в ГОСТИМе», на тарабукинском анализе «Утра стрелецкой казни» В. И. Сурикова А. Д. Попов учил студентов психологическому взаимодействию актеров на сцене. Слушавшие его лекции актеры глубже погружались в понимание закономерностей сценического пространства. Т. И. Бачелис в воспоминаниях отчетливо сформулировала то, чем обязано целое поколение студентов-режиссеров Тарабукину: «...ведь он впервые нас ознакомил с теорией диагональной мизансцены Мейерхольда, он научил нас смотреть живопись,

скульптуру с режиссерской позиции. На встрече студентов с Мейерхольдом мастер спросил нас, кто ведет историю изобразительного искусства. Мы назвали Тарабукина. «Тогда мне нечего у вас делать, — заявил Мейерхольд. — Тарабукин знает мизансцену лучше меня!» [1, с. 116].

На страницах книги через перечисление статей и других работ Тарабукина ясно просвечивает последовательное и твердое представление ученого о предназначении и содержании искусства. Не случайно столь плодотворными были годы его работы в Государственной академии художественных наук (1924–1930), где он начинал исследование о М. А. Врубеле, планировал «Проблему пространства в живописи», прочитал двадцать докладов. Начавшаяся «марксизация» и конечный разгром ГАХНа, как и ликвидация художественных объединений и научных сообществ в 1930-е годы, прошли разломом по всей отечественной культуре и судьбам ее творцов, по мировоззренчески уже сложившемуся сорокалетнему ученому.

Из советской культуры тогда вытравлялось и было обречено все, что требовало понимания природы искусства, что связывалось со специфическими законами каждого его вида, будь то сценографическое решение спектакля или колористический строй картины. Через много лет нашему искусству в жесткой борьбе пришлось возвращать живописность живописи, графичность — графике, мудрую остроту фантазии — театральной сценографии. Тонкие, прекрасные художники, ученые, интерпретаторы искусства, не проявившие готовности следовать грубым, пропагандистски упрощенным партийным

установкам в искусстве, становились жертвами жесточайших разносов критики, ссылались в темную провинциальную глушь. Николай Михайлович был свидетелем трагедий его друзей, коллег и сам был не раз фигурантом кампаний в культурной политике. Всю жизнь Тарабукин должен был «расплачиваться» за свою смелую, вызвавшую острые дискуссии книгу «От мольберта к машине» (1922), считавшуюся манифестом производственного искусства, за работу с репрессированным В. Э. Мейерхольдом, за профессиональную приверженность формальному анализу, за утверждение художественной ценности иконы, за многолетнее изучение искусства М. А. Врубеля... Тарабукин был оттеснен от главных событий отечественной научной и художественной жизни. А между тем многое из продуманного и высказанного им анонимно входило в книги других специалистов, подхватывалось чужими руками. Примером может служить его исследование о средневековой архитектуре Закавказья, диссертацию на этом материале ему так и не удалось защитить.

Только в преподавательской работе он мог проявлять скрытно хранимую верность подлинным ценностям искусства и культуры.

Проницательные студенты догадывались или чувствовали его религиозность, его художественный вкус, воспитанный изучением символизма и дружеством с гонимыми художниками. Его внешность, манера обращения, стиль лекционного изложения выдавали в нем не просто «реликтового» интеллигента, но прежде всего человека, озабоченного достоинством своей науки, представителем которой он постоянно ощущал себя в любой среде. По воспоминаниям И. А. Евстафьевой, «в манере его держать себя преобладали неторопливость, врожденная мягкая корректность и спокойствие» [3, с. 17].

Но за четкими номерами позиций — названий книг, статей, рецензий, приводимых в хронологическом порядке, — мы без труда различаем отзвуки жестких профессиональных споров и разборок, ложившихся на душу и сердце ученого.

Вторая половина жизни Тарабукина, 1940–1950-е годы, пришлась на самый мрачный период советской художественной жизни. Печально знаменитая борьба с космополитизмом и низкопоклонством перед буржуазным Западом (1949) захватила его в ГИТИСе, где ему хоть и не сполна, но пришлось испить общую горькую чашу с лучшими профессорами института С. С. Мокульским, Г. Н. Бояджиевым, А. К. Дживелеговым, Б. В. Алперсом, Абрамом Эфросом. Он не был арестован, но жизнь его была отравлена страхом. Об атмосфере, царившей тогда в ГИТИСе, написано сегодня много. Сердечные и горькие строки недавно опубликовал А. В. Бартошевич, рассказывая о судьбах блестящих ученых и педагогов, прошедших через партийные «чистки» — тяжкое и позорное испытание, искалечившее и укоротившее жизнь многим [4]. Но даже те, кого миновала угроза ареста или увольнения, помнили это потрясение всю свою жизнь. Почти сюрреалистичными кажутся приводимые Дунаевым документальные свидетельства, говорящие о беспощадности идеологической кампании 1949 года. Польский режиссер Ежи Яроцкий вспоминал: «Тарабукин боялся. Боялся доносов и обвинений. Он экзаменовал и принимал

пересдачи всегда в присутствии свидетелей — студентов должно было быть хотя бы двое» [1, с. 113]. Или воспоминания Ларисы Павловны Солнцевой, много лет потом преподававшей в институте: «Нас призывали всех разоблачать», — и приводит эпизод с доносом студента-фронтовика: «А что это Тарабукин про церкви лекции читает?» [1, с. 131]. Нетрудно представить, чем подобный вопрос мог обернуться для преподавателя. Мемуаристы отмечают частый нервный тик на его лице.

И все же ГИТИС даже под долгой тяжелой завесой, нависшей над всей отечественной культурой, оставался оазисом, в котором спасались преподаванием те, кто исповедовал мысли о свободной природе искусства, о единстве мировой художественной культуры. Возможно, институт защищала его специфика театрального синтеза, с трудом поддававшаяся теоретическим нормативам социалистического реализма. Не случайно в эти годы многие живописцы уходили в практику театральной декорации или в выставочный дизайн, где для создания образа на сцене цвет, свет, динамика пространства всегда были важнее государственно-партийной дидактики (Ю. Пименов, А. Тышлер, А. Лабас).

В библиографии, составленной А. Г. Дунаевым, умело встроенные разнообразные отзывы и воспоминания очень разных людей — бывших студентов, искусствоведов, писателей — позволяют почувствовать оттенки перемен в жизни Н. М. Тарабукина, услышать голоса того времени, текущего, меняющего культуру и восприятие искусства его слушателями.

Архитектура книги А. Г. Дунаева буквально «прорастает» мемуарными фрагментами, отзывами, в которых так тонко и точно ощущается время. Они доносят до нас портретные черты Н. М. Тарабукина тех лет. Его осторожный стиль общения, грустные и терпеливые наблюдения над возможностями слушателей воспринимать сложность и разнообразие искусства, его мысли, обращенные к аудитории, которая годами и десятилетиями воспитывалась на единственно допустимом реалистическом искусстве.

Ему приходилось тщательно камуфлировать свое прошлое, в котором был яркий отсвет Серебряного века: артистический салон в своем доме, круг художников, поэтов и разговоры об искусстве с близкими по культуре и духу людьми. К той же литературно-художественной среде принадлежала его жена, Любовь Ивановна Рыбакова, сестра писателя Георгия Чулкова, которая первым браком была за известным врачом Ф. Е. Рыбаковым, лечившим М. А. Врубеля. Другая ее сестра, А. И. Чулкова-Гренцион, станет женой поэта Владислава Ходасевича. Дух артистизма, художественной свободы объединял людей в этом доме. Образы Врубеля естественно вписывались в круг искусствоведческих интересов Тарабукина. Любить и понимать его живопись он стал не без помощи раннего дружеского общения со старшим по возрасту земляком-ярославцем, замечательным художником Михаилом Ксенофонтовичем Соколовым. В письмах к нему, прошедшему позже через арест и лагерь, Тарабукин раскрывался как душевный друг и человек, убежденный в выработанных некогда совместно взглядах на искусство.

В книге А. Г. Дунаева также предстает круг ученых, исследователей, глубоко заинтересованных, несмотря на официальное забвение ученого, его творчеством и личностью: искусствоведы, художники, богословы, философы — А. Ф. Лосев, Б. И. Зингерман, Н. П. Голенкевич, В. В. Иванченко, Г. И. Вздорнов, В. И. Ракитин, А. Ф. Софронова, Б. Н. Дудочкин, М. К. Соколов, М. В. Алпатов.

Отдельно можно увидеть и прочувствовать те теплые духовные связи, соединявшие Н. М. Тарабукина и большого ученого, филолога, философа Алексея Федоровича Лосева. Значительная часть научной работы Н. М. Тарабукина была отдана исследованию древнерусского искусства, что непосредственно связывало его жизнь с религиозной традицией русской культуры. А. Ф. Лосев хорошо знал эти работы, которым не суждено было увидеть свет в общественной атмосфере, пронизанной антирелигиозной нетерпимостью. Одна из них — написанная еще в 1916 году и вполне законченная в 1930-е годы его «Философия иконы». В культурном подполье она была известна тем немногим близким по духу и вере ученым, а также более молодым исследователям, приобщавшимся к изучению русского Средневековья. Дождавшаяся своего времени, она бережно издана под названием «Смысл иконы», с предисловием, впечатляющим по глубине проникновения в материал и понимания личности ученого [3]. В библиографии она стоит среди изданных книг под номером 18. Каждая увидевшая свет в последнее время работа Н. М. Тарабукина, в том числе и за рубежом, является результатом кропотливого и упорного труда автора настоящей книги, Алексея Георгиевича Дунаева, его целенаправленного собирательства и публикаторской деятельности. Не без иронии он как-то отметил, что когда кафедра истории изобразительного искусства ГИТИСа решила отметить конференцией столетие первого своего заведующего, то в обширном конференц-зале Дома художника собралось не более десятка человек, включая докладчиков. И все же это был важный импульс к возрождению памяти о Николае Михайловиче. Бесспорно, что именно А. Г. Дунаеву принадлежит большая заслуга в деле возвращения имени ученого в современный художественный обиход. Последовавшая волна публикаций открывала Тарабукина как ученого в самых разных аспектах культурной истории. Одним из лучших исследований признано издание «Тарабукин о Мейерхольде» [5], вызвавшее актуальный интерес к ученому, бывшему тогда еще на грани забвения. Искусствоведческая кафедра ГИТИСа подготовила выдержавшую уже не одно издание его монографию «Очерки по истории костюма» с предисловием и комментариями преподавателя кафедры Л. М. Горбачевой [6]. Фундаментальная работа «Проблема пространства в живописи» была опубликована А. Г. Дунаевым со своим предисловием в искусствоведческом сборнике «Вопросы искусствознания» в 1993–1994 годах. Интерес к трудам Н. М. Тарабукина растет. Сегодня переиздана даже его знаменитая и остродискуссионная когда-то «От мольберта к машине» [7] с предисловием немецкого искусствоведа Бориса Гройса, занявшая, как оказалось, прочное место в теории технической эстетики и истории дизайна.

Строгие цифры публикаций и архивных рукописей в книге А. Г. Дунаева позволяют зримо представить, как меняются взгляды на отечественное прошлое, как выглядит сегодня интерес к подлинности архивного документа, к умелому, грамотному его прочтению. Интерес, который взращивается в том числе трудом таких специалистов, как автор настоящей книги. Ветхие машинописные листы, порой слепые и нечитаемые, обнаруженные в библиотеках и архивах, скрупулезно точно приведены в указаниях описей, единиц хранения, именах частных архивов. Получалось публиковать то отрывками, фрагментами, то целиком те самые труды Тарабукина, некогда не допущенные к публикации и сохранившиеся в разрозненном виде в различных хранилищах. Извлеченные из небытия, они оживляют сегодня нарратив искусствоведческих проблем, дают почву для научного размышления. В многочисленных аннотациях мы находим отражение как прежних, так и сегодняшних взглядов на многие вопросы, которые не теряют актуальности, будь то эстетика производственничества, метод формального анализа или светское отношение к религиозному искусству.

Тарабукин много писал вопреки времени, уже не столько для публичной и становящейся все более чужой ему аудитории, сколько для внутреннего самоутверждения в тех художественных основах, которые были им созданы в 1910–1930-е годы. Вынужденное одиночество ученого, узкий круг понимающих его коллег по науке делало его тем «сокровенным человеком», внутренний мир которого сосредоточился на главных для него эстетически и этически значимых ценностях и был тщательно закрыт от внешнего проникновения. Его мысль работала в затворничестве, лишенная профессионального широкого отзыва, обреченная быть под спудом.

Возможно, именно этим обстоятельством объясняется его повышенное, остроличное отношение к целым периодам и памятникам искусства. Восхищенный византийской красотой лика иконы Владимирской Богоматери, он резко, полемично и уничижительно отзывался о произведениях эпохи итальянского Ренессанса. Мадонны Рафаэля ему казались «просто светскими портретами», написанными с прозаических моделей.

Но в узком кругу единомышленников, беззаветно преданных идеалам византийского и древнерусского искусства, его не лишены провокативности высказывания принимались с пониманием.

«Красота лика Владимирской Богоматери ни с чем не сравнима из всего знакомого нами в мировом искусстве» [3, с. 158]. Написавшего эти строки невозможно упрекнуть в профессиональной ограниченности или художественном фанатизме. За ними видится преклонение перед высочайшим духовным образом, искренняя, всепоглощающая любовь к искусству.

Только педагогическая работа в ГИТИСе, во ВГИКе, литературном и других институтах позволяла дать выход его глубоко оригинальному взгляду на историю искусства, широчайшей эрудиции, лекторскому таланту.

Большинство его слушателей не подозревало об истинной научной величине скромного преподавателя с тихим голосом. Не подозревало о подлинной драме ученого, который двадцать восемь лет не увидит ни одной своей публикации.

Люди науки, глубоко сознававшие происходящее, становились свидетелями изломанных судеб своих собратьев и коллег. В прощальной записке больному, уходящему из жизни Тарабукину Алексей Федорович Лосев пишет: «Твоя страдальческая жизнь дороже мне сотен других, благополучных жизней» [1, с. 108].

Многолетний труд Тарабукина — книга о М. А. Врубеле — выйдет только через восемнадцать лет после смерти ее автора.

Открывший ее для себя довольно поздно, в зрелом возрасте, поэт Константин Ваншенкин пишет, что «прочитал не отрываясь, испытывая гордость при мысли, что учился у этого человека» [1, с. 103]. В приведенных воспоминаниях мы узнаем типичные скромные атрибуты его лекций: «волшебный фонарь» — он же архаический диапроектор, набор черно-белых стеклянных диапозитивов, принесенные им из дома альбомы репродукций, которые он бережно собирал всю жизнь. «Благодаря Тарабукину я приобщился к живописи. До него я не знал не только французских импрессионистов, которые были не в большой чести, но и многого из нашего искусства. . . Он прививал нам вкус». И далее он вспоминает, как мягко и доброжелателен был их преподаватель: «Как и многие наши профессора, Николай Михайлович понимал, что с нас не нужно чересчур требовать сейчас, что еще слишком близка война, по которой мы прошли и которая прошла по нас. Пусть упадет зерно. Может быть, впоследствии будут всходы». Известный театровед Константин Лазаревич Рудницкий вспоминает, как на его занятиях «у нас в буквальном смысле слова раскрывались глаза: мы постигали законы построения композиций, равносильные и для живописного полотна, и для старинного храма, тайны колористических соответствий и диссонансов, узнавали, как движение времени меняет и преобразует форму, структуру» [1, с. 105].

О неброской, спокойной манере педагога вспоминал и старый гитисовец Андрей Александрович Муат: «Когда я вспоминаю Тарабукина, то в первую очередь слышу звучащий в темноте проекционной аудитории его негромкий, ироничный голос. Может быть, поэтому он мне всегда казался мудрым домовым института» [1, с. 108].

Другая выпускница ГИТИСа, Н. Велехова, говорит: «. . . он не только давал знание, он менял и совершенствовал угол взгляда на мир, как бы даря нам второе зрение» [1, с. 101].

Второе зрение — умение понимать изобразительный язык живописи — Тарабукин открывал на основе сложившейся классической методологии. Т. И. Бачелис вспоминает: «Тарабукин рассматривал форму художественного произведения и с блистательной точностью постигал и открывал ее закон. < . . . > анализ его был столь прочен и в прочности столь великолепен, что искусство покорялось этому анализу и раскрывало свои тайны» [1, с. 122]. Его анализ включал схемы композиций, направления красочных масс, пространственных движений. Жизнь формы в архитектуре, живописи сам он понимал глубоко прочувствованно, выходя на этюды и берясь за карандаш.

Пусть не так эффектно, но воспроизведенные в аннотированной библиографии рисунки Тарабукина лирически дополняют образ искусствоведа. Живая, подвижная линия в его зарисовках архитектуры передает его личное отношение

к памятнику, искреннее и артистическое любование пластикой. В этих быстрых набросках всегда схватывалась индивидуальность каменной или деревянной постройки, будь то колокольня армянской церкви во Львове или кружево наличников деревянного домика в Вяземах.

Интересен корпус фотографий, приведенных в конце книги. Среди них повторяются снимки в музеях и на экскурсиях со студентами. Тарабукин рассказывает, объясняет, показывает в залах Третьяковской галереи, в Музее изобразительных искусств, в стенах Донского монастыря. На этих снимках он всегда в движении, его жесты отточены, профессиональны, и мы видим, с каким вниманием слушают его студенты. Среди приведенных в книге работ конца 1940-х — 1950-х годов мы встречаем свидетельства тщательных разработок различных экскурсий, путеводителей — знак серьезности отношения ученого к популяризаторской, просветительской деятельности, что в наши дни зачастую считается чем-то сугубо второстепенным по сравнению с исследовательской научной работой. Нет, Николай Михайлович отнюдь не был отшельником в своей педагогической практике. Эти экскурсии и поездки были его инициативой, им готовились, давали возможность более глубокого личного общения со студентами.

Бесспорно, к книге Дунаева, изданной ГИТИСом, будут обращаться специалисты в области искусства, студенты, аспиранты, ученые, чьей задачей станет познание полноты картины отечественной истории искусства, для кого личность ученого, художника обладает особой, научной ценностью, во всей полноте ее взаимоотношений с властью, административной машиной, профессиональной средой своего времени.

Надо отметить, что первая книга о Н. М. Тарабукине имеет отменное полиграфическое исполнение. И как видится, символично автор книги поместил на обложке схему композиции «Несения креста» Рубенса, давая понять о благополучно канувшей в Лету критике формализма в искусстве — старой творческой травме ученого. Свой крест Николай Михайлович нес достойно, оставив нам немалое научное наследие.

Печальным напоминанием о долгих годах его забвения служит тот факт, что не сохранилась на кладбище в Воронове могила одинокого и на много лет забытого искусствоведа. Хочется думать, что подвижнический труд А. Г. Дунаева, завершившийся изданием книги о Николае Михайловиче Тарабукине, послужит нашим общим приношением и памятником замечательному ученому и педагогу.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Дунаев А. Г. Николай Михайлович Тарабукин: аннотированная библиография. 2-е изд., переработанное и дополненное. М.: ГИТИС, 2023. — 240 с.
2. Дунаев А. Г. Библиографический указатель трудов Н. М. Тарабукина. М.: ГИТИС, 1990. — 60 с.
3. Тарабукин Н. М. Смысл иконы / вступ. ст. Г. И. Вздорнова и А. Г. Дунаева. М.: Издательство Православного Братства Святителя Филарета Московского, 2001. — 224 с.
4. Бартошевич А. В. Год тысяча девятьсот сорок девятый. Помнить // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 3. С. 104–124.

5. Тарабукин Н. М. Н. М. Тарабукин о В. Э. Мейерхольде / ред.-сост. О. М. Фельдман, предисловие Б. И. Зингермана. М.: О.Г.И., 1998. — 110 с.
6. Тарабукин Н. М. Очерки по истории костюма / предисловие и комментарии Л. М. Горбачевой. М.: ГИТИС, 2020. — 151 с.
7. Тарабукин Н. М. От мольберта к машине. М.: Ad Marginem, 2015. — 71 с.

REFERENCES

1. Dunayev A. G. *Nikolay Mikhaylovich Tarabukin: annotirovannaja bibliografija* [Nikolai Mikhailovich Tarabukin: Annotated Bibliography]. 2nd ed. Moscow: GITIS, 2023. 240 p.
2. Dunayev A. G. *Bibliograficheskij ukazatel' trudov N. M. Tarabukina* [Bibliographic index of works by N. M. Tarabukin]. Moscow: GITIS, 1990. 60 p.
3. Tarabukin N. M. *Smysl ikony* [The Meaning of the Icon]. Introd. by G. I. Vzdornov and A. G. Dunaev. Moscow: Izdatel'stvovo Pravoslavnogo Bratstva Svyatitelya Filareta Moskovskogo, 2001. 224 p.
4. Bartoshevich A. V. *God tysjacha devjat'sot sorok devjatyj. Pomnit'* [Nineteen Forty-Nine. Remember]. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2020, no. 3, pp. 104–124.
5. Tarabukin N. M. *N. M. Tarabukin o V. E. Meyyerkhol'de* [N. M. Tarabukin about V. E. Meyerhold]. Ed.-comp. O. M. Feldman, preface by B. I. Zingerman. Moscow: O.G.I., 1998. 110 p.
6. Tarabukin N. M. *Ocherki po istorii kostyuma* [Essays on the History of Costume]. Preface and Comments by L. M. Gorbacheva. Moscow: GITIS, 2020. 151 p.
7. Tarabukin N. M. *Ot mol'berta k mashine* [From Easel to Machine]. Moscow: Ad Marginem, 2015. 71 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Короткевич Елена Георгиевна — кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой изобразительного искусства Российского института театрального искусства — ГИТИС.

E-mail: korotkevich.elena@mail.ru

ORCID: 0000-0002-3427-1568

ABOUT THE AUTHOR

Elena G. Korotkevich — Cand. Sc. in Art Studies, Head of the Department of Fine Arts of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: korotkevich.elena@mail.ru

ORCID: 0000-0002-3427-1568

Статья поступила в редакцию: 08.12.2023

Отредактирована: 03.02.2024

Принята к публикации: 14.02.2024

Received: 08.12.2023

Revised: 03.02.2024

Accepted: 14.02.2024

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Короткевич Е. Г. Первая книга о Николае Михайловиче Тарабукине (1889–1956) // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2024. № 1. С. 187–197.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-187-197

EDN TMHGFW

FOR CITATION

Korotkevich E. G. The First Book about Nikolai Mikhailovich Tarabukin (1889–1956). *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2024, no. 1, pp. 187–197.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-187-197

EDN TMHGFW

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-198-217
EDN URSHRU
УДК [792.075+792.5](048.8)

Е. В. Шахматова
Российский институт театрального искусства — ГИТИС,
Москва, Россия
ORCID 0000-0002-6159-7280

А. Г. Колесников
Российский институт театрального искусства — ГИТИС,
Москва, Россия
ORCID 0000-0002-5519-2850

Станиславский и музыкальный театр

АННОТАЦИЯ

В статье представлен обзор Всероссийской научной конференции с международным участием, которая прошла в Российском институте театрального искусства — ГИТИС 1–3 ноября 2023 года.

Конкретные планы и базовые эстетические принципы, заложенные Станиславским и Немировичем-Данченко, продолжились выполняться и после их ухода, став обширной долгосрочной творческой программой для поколения творцов второй половины XX века. В первую очередь — Л. В. Баратова, Б. А. Покровского, Л. Д. Михайлова, И. М. Туманова, Г. П. Ансимова и др.

Психологический реализм Московского Художественного театра как основа сознательного творческого процесса и образного поиска претворился в творчестве прямых учеников и последователей Станиславского. Со временем он своеобразно трансформировался в спектаклях российского оперного театра — композиторами, либреттистами, дирижерами и концертмейстерами, режиссерами, сценографами, артистами. Этот закономерный процесс движения творческих идей во времени требует сегодняшнего осмысления.

В постановке вопросов о динамике современного театрального процесса и эволюции идей Станиславского об опере в новых исторических обстоятельствах состояла цель конференции.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

К. С. Станиславский, система К. С. Станиславского, Алексеевский кружок, музыкальный театр, оперная режиссура, музыкальная драматургия, вокальная партия, воспитание артиста, русский театр.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-198-217
EDN URSHRU
УДК [792.075+792.5](048.8)

Elena V. Shakhmatova
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia
ORCID 0000-0002-6159-7280

Alexander G. Kolesnikov
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-5519-2850

Stanislavsky and Musical Theatre

ABSTRACT

The article provides an overview of the All-Russian Scientific Conference with international participation, which was held at GITIS on November 1–3, 2023.

The specific plans and basic aesthetic principles provided by Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko were implemented after their departure. They turned out to be an extensive long-term creative program for the generations of creative people of the second half of the twentieth century. Among them are L. V. Baratov, B. A. Pokrovsky, L. D. Mikhailov, I. M. Tumanov, G. P. Ansimov, etc.

The psychological realism of the Moscow Art Theatre, as the basis of the deliberate creative process and search for creative images, was reflected into productions by students and followers of Stanislavsky. Over the time, it was transformed in a unique way in the performances of the Russian opera theatre — by composers, librettists, conductors and accompanists, directors, set designers, and singers. This natural process of the development of creative ideas over time requires nowadays understanding.

The purpose of the conference was to raise questions about the dynamics of the modern theatre process and the evolution of Stanislavsky's ideas on opera within the new historical circumstances.

KEYWORDS

K. S. Stanislavsky, K. S. Stanislavsky's system, Alekseev circle, music theatre, opera directing, music dramaturgy, vocal part, education of an actor, Russian theatre.

Всероссийская научная конференция с международным участием, в ходе которой были рассмотрены различные аспекты взаимодействия Станиславского с музыкальной сценой, прошла в Москве с 1 по 3 ноября 2023 года (фото 1). Организаторами конференции стали Российский институт театрального искусства — ГИТИС, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Российская академия имени Гнесиных, Государственный институт искусствознания. Помимо научно-исследовательского и учебных заведений, вошедших совместно с ГИТИСом в число организаторов, в конференции приняли участие представители РГПУ имени А. И. Герцена, Смоленской филармонии, Университета Рюцу Кейдзай (Чиба, Япония), музыкального колледжа Сэнзоку Гакуэн, Университета Сейтоку (Токио, Япония), Оксфордского университета (Великобритания), Института современного искусства, Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова, Краснодарского государственного института культуры, Дальневосточного государственного института искусств, Академии хорового искусства имени В. С. Попова, Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, Музея Московского Художественного академического театра, Центральной научной библиотеки Союза театральных деятелей Российской Федерации. Конференция носила междисциплинарный характер. Среди выступающих были искусствоведы, культурологи, представители философских, исторических, педагогических наук, практики музыкального театра, сотрудники музеев и библиотек, а также студенты и аспиранты.



Фото 1. Открытие конференции в библиотеке ГИТИСа. © Пресс-служба Российского института театрального искусства — ГИТИС / Opening of the conference in the GITIS library. © Press service of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)

Наследие К. С. Станиславского изучается во всем мире. В 2007 году при Колледже театра и перформанса Роуз Бруфорд (г. Сидкап, Великобритания) Пол Фрайер основал Исследовательский центр К. С. Станиславского. Деятельность центра привела его к мысли о создании журнала, и в 2012 году он возглавил международный научный рецензируемый журнал *Stanislavski Studies*, который в течение десятилетия стал авторитетнейшим театроведческим изданием [1]. Основное внимание в журнале уделяется не только работе Станиславского как актера, режиссера и педагога, также исследуется его влияние, которое можно проследить в творчестве известных театральных деятелей XX века, таких как Ли Страсберг, Сэнфорд Мейснер, Михаил Чехов, Стелла Адлер, Евгений Вахтангов, Федор Комиссаржевский, Всеволод Мейерхольд и многие другие. Этот журнал объединил вокруг себя ученых, профессиональных практиков и преподавателей актерского мастерства и режиссуры, стал научной площадкой для анализа системы Станиславского. В нем публикуются статьи, в которых исследуется и оспаривается применение теории мастера в современном театре. Помимо журнала Пол Фрайер является также соорганизатором международного исследовательского проекта *The S Word* и в партнерстве с театральным факультетом Академии исполнительских искусств в Праге регулярно проводит симпозиумы «Последние слова Станиславского». В 2022 году Пол Фрайер оставил пост главного редактора, передав бразды правления *Stanislavski Studies* Стефану Аквиллине.

В 2013 году широко праздновалось 150-летие со дня рождения К. С. Станиславского. В Московском Художественном театре прошла международная конференция «Станиславский и мировой театр», на которой присутствовали представители главных театральных культур мира, в том числе Ф. Мюррей Абрахам (США), Бернар Фэвр д'Арсье (Франция), Жорж Баню (Франция), Люк Бонди (Франция), Антонио Грасси (Бразилия), Эмманюэль Демарси-Мота (Франция), Деклан Доннеллан (Великобритания), Эрнесто Кабальеро (Испания), Франк Касторф (Германия), Мюриэль Майетт (Франция), Отар Мегвинетухуцеси (Грузия), Тревор Нанн (Великобритания), Катажина Осиньска (Польша), Роберт Очерд (США), Наташа Пэрри (Франция), Райя-Синикка Рантала (Финляндия), Серджио Эскобар (Италия), Роберт Фоллс (США).

В 2022 году в ГИТИСе была проведена конференция с международным участием «Становление системы К. С. Станиславского в контексте эпохи Серебряного века: влияние Востока» [2; 3]. Наследие К. С. Станиславского живо. Исследовательской задачей конференции, посвященной 160-летию со дня рождения К. С. Станиславского, стало рассмотрение влияния его идей на музыкальный театр. С приветствием к участникам конференции обратилась проректор по науке Российского института театрального искусства — ГИТИС Е. С. Лосева-Демидова и отметила значимость тематики конференции для ГИТИСа, исторически связанного с «Обществом искусства и литературы», одним из соучредителей которого был К. С. Станиславский, бывавший в Музыкально-драматическом училище в Нижнем Кисловском переулке.



Фото 2. Старший научный сотрудник РГПУ имени А. И. Герцена Петр Николаевич Гордеев и аспирант Института современного искусства Данила Витальевич Макарычев. © Пресс-служба Российского института театрального искусства — ГИТИС / Senior Researcher at the Russian State Pedagogical University n. a. A. I. Herzen Petr Gordeev and the Graduate student of the Institute of Contemporary Art Danila Makarychev. © Press service of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)

Модератор Е. В. Шахматова, начальник научного отдела Российского института искусств — ГИТИС, предоставила первое слово доктору исторических наук П. Н. Гордееву (РГПУ имени А. И. Герцена) (фото 2). В своем докладе «К. С. Станиславский, Е. К. Малиновская и музыкальный театр» он рассказал о служебных и личных отношениях К. С. Станиславского и видной деятельницы советского театра Елены Константиновны Малиновской (1875–1942), которые продолжались в течение многих лет — как минимум с 1917-го до 1935 года, когда она окончательно покинула пост директора Большого театра. Немалую роль в их сотрудничестве играли вопросы, связанные с музыкальным театром [4]. Это касалось и участия Станиславского в судьбе Большого театра, и той административной помощи, которую Малиновская (занимавшая до 1924 года важную должность управляющей московскими академическими театрами) оказывала Оперной студии под руководством великого реформатора театрального дела. Реконструкцию взаимоотношений двух выдающихся театральных деятелей и их совместной работы автору удалось осуществить благодаря изучению впервые вводимых в научный оборот архивных материалов.

Вторым докладчиком стала магистрантка славистики из Оксфордского университета Лэнь Юйчунь (фото 3), представившая свой доклад «Переосмысление музыкальной режиссуры Станиславского в “Чайке” Юрия Бутусова» на русском



Фото 3. Магистрантка славистики Оксфордского университета Лэнь Юйчунь (КНДР). © Пресс-служба Российского института театрального искусства — ГИТИС / *Master's student in Slavic Studies at Oxford University Len Yuchun (DPRK).* © *Press service of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)*

языке. Она сопоставила музыкальную режиссуру К. С. Станиславского с использованием музыки в постановке чеховской «Чайки» Юрия Бутусова в театре «Саатирикон», знаковом спектакле, ознаменовавшем новый этап в творчестве режиссера. Музыка, по мысли Станиславского, обеспечивает принцип единства, создания гармоничного ансамбля. В спектакле Бутусова нет жесткой структуры, режиссер обращается к исследованию искусственных и отчуждающих отношений между музыкой и персонажами, сталкивая их со сценическим хаосом и утратой общей идеи (автор музыкального оформления — композитор Фаустас Латенас).

Солистка Смоленской филармонии А. К. Ведякова представила доклад «Эдуард Францевич Направник и русская опера: дирижерская интерпретация в исторической перспективе». Выступающая рассказала об уникальном историческом опыте чешского (по происхождению) дирижера, который почти полвека был главным дирижером Мариинского театра, а также 12 лет — главным дирижером Симфонических собраний Русского музыкального общества. Он сотрудничал с русскими композиторами: П. И. Чайковским, М. П. Мусоргским, Н. А. Римским-Корсаковым, А. С. Даргомыжским, А. Н. Серовым, а также занимался постановкой собственных опер на русскоязычные либретто. Докладчица предприняла попытку выявить характерные черты дирижерского стиля Э. Ф. Направника и методы его работы как с партитурой, так и с оперной труппой и оркестром во время репетиций и спектаклей.



Фото 4. Доцент Галина Федоровна Головатая и профессор Николай Иванович Кузнецов, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. © Пресс-служба Российского института театрального искусства — ГИТИС / Associate Professor Galina Golovataya and Professor Nikolay Kuznetsov, Tchaikovsky Moscow State Conservatory. © Press service of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)

Кандидат искусствоведения Г. Ф. Головатая (фото 4) (МГК им. П. И. Чайковского) в своем выступлении «Роль Оперной студии в формировании молодых певцов» раскрыла суть реформаторской деятельности К. С. Станиславского, которая оказала существенное влияние на развитие мастерства актеров как драматического, так музыкального театров. Созданная им в 1919 году Оперная студия служила лабораторией для проведения опытов в области исполнительства и режиссуры. Их результатом стала разработка системы работы над ролью в оперном спектакле. В 1917 году по инициативе М. М. Ипполитова-Иванова была организована небольшая оперная студия в Московской консерватории с целью регулярной оперной практики учащихся для подготовки к работе на профессиональной сцене. Характерная особенность студийного движения заключалась в объединении самого искусства и обучения. Заложенные К. С. Станиславским принципы студийной работы не потеряли актуальности и сегодня.

Дневное заседание открыло выступление «Режиссеры — последователи идей К. С. Станиславского на оперной сцене России начала XX века» ученого секретаря Российского института театрального искусства — ГИТИС, кандидата искусствоведения Д. Р. Биккуловой. Докладчица сообщила, что в начале XX века Московский Художественный театр воспринимался многими людьми

театра как ориентир и эталон. Еще до того, как Станиславский и Немирович-Данченко создали свои студии, появились профессионалы, которые начали процесс подготовки оперной революции. Николай Арбатов, Александр Санин, Петр Оленин, Иосиф Лапицкий [5] и др. — режиссеры, увлеченные поисками и открытиями Станиславского, вдохновленные совместной работой с ним, — пытались применить этот опыт в опере, сделать из «концерта в костюмах» настоящее театральное зрелище и достичь художественной правды на сцене.

Сообщение доктора искусствоведения А. Г. Колесникова (ГИТИС) было посвящено влиянию идей К. С. Станиславского на развитие музыкального театра XXI века. Автор обратил внимание на значительный разрыв между декларируемыми современной режиссурой ориентацией на учение классиков и верностью их открытиям и фактическими результатами на сцене. Он затронул проблему понимания границ идей основоположников системы психологического реализма. Универсалии Станиславского и Немировича-Данченко [6; 7] распространяются исключительно на базовые принципы актерского существования в партии/роли, а само существование происходит в разной стилистически и жанрово ориентированной сценической среде: фантастике, гротеске, сатирическом заострении, во внебытовых и метафорически насыщенных решениях.

Кандидат педагогических наук В. А. Нижельской (Университет Рюцу Кейдзай, Япония) совместно с Саюри Арамаки, оперной певицей и профессором музыкального колледжа Сэнзоку Гакуэн и Университета Сейтоку (Япония), представили онлайн-доклад «Опыт режиссерской работы с японскими артистами оперы». Авторы отметили, что опера — это вид европейского сценического искусства, завоевавший популярность во всем мире, определили русскую исполнительскую школу как одну из самых уважаемых оперных традиций, важной составляющей которой, помимо вокальной техники, является драматизм сценического существования исполнителя. Этот подход базируется на методе К. С. Станиславского. Однако то, что на российской и европейской сценах может казаться привычным и само собой разумеющимся, в других театральных культурах является камнем преткновения и катализатором творческих усилий артистов. Так, например, в кросс-культурных условиях Японии, страны, чья театральная культура изначально была очень далека от создания жизненного правдоподобия действий и страстей, работа оперного режиссера имеет свою специфику [8].

На вечернем заседании, модератором которого был А. Г. Колесников, представили три доклада. Кандидат искусствоведения К. В. Вартанова (ГИТИС) (фото 5) в своем выступлении с докладом «Новаторская система К. С. Станиславского в оперном театре и дальнейшее развитие и трансформация Б. А. Покровским основных ее принципов» раскрыла связь Станиславского — режиссера и педагога в опере с его деятельностью на драматической сцене, процесс приспособления метода мастера к оперному жанру. Она отметила, что Б. А. Покровский, проводник традиций Станиславского в оперном театре, утверждал, что Станиславский — это только исходная точка, программа этических, философских и организационно-деловых положений, начало самостоятельного

пути. Учение Б. А. Покровского развивает следующие положения: действие в музыке; опера не пьеса; подчинение музыки сценическим законам; драматургия как основа оперы; гармония логики чувств и действий; слово и музыка в опере неразрывны; что имел в виду композитор-драматург; парадокс оперы (полного перевоплощения не может быть) и др.

В. А. Амелина, студентка пятого курса театроведческого факультета ГИТИСа (научный руководитель — канд. искусствоведения Д. Р. Биккулова), продолжила дискуссию о преемственности идей Станиславского в своем докладе «Постановки Б. А. Покровского как развитие идей К. С. Станиславского». Свой доклад она построила на сравнительном анализе постановок «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» П. И. Чайковского, осуществленных в разные годы К. С. Станиславским и Б. А. Покровским [9]. К. С. Станиславский следовал пожеланиям самого П. И. Чайковского: предложения композитора были приняты и воплощены в постановке 1922 года в Леонтьевском переулке. Б. А. Покровский во многом следовал за открытиями К. С. Станиславского, уделяя много внимания работе над осмысленностью пения, внутренним переживанием, дикцией, темпоритмом и т.д. Постановка «Евгений Онегин», осуществленная



Фото 5. Директор Центральной научной библиотеки СТД РФ Людмила Юрьевна Сидоренко, доцент Российского института театрального искусства — ГИТИС Карина Врамовна Вартанова, аспирантка Алина Евгеньевна Мазур и профессор Юлия Леонидовна Фиденко, Дальневосточный государственный институт искусств. © Пресс-служба Российского института театрального искусства — ГИТИС / Head of the Central Scientific Library of the Union of Theatre Workers of the Russian Federation Lyudmila Sidorenko, Associate Professor of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS) Karina Vartanova, Graduate student Alina Mazur and Professor Yulia Fidenko, Far Eastern State Institute of Arts. © Press service of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)

Б. А. Покровским в 1944 году на сцене Большого театра, стала легендарным спектаклем-долгожителем, эталонным образцом оперного искусства. Завершил вечернее заседание первого дня конференции доклад аспиранта В. А. Александровского (ИСИ, научный руководитель — канд. искусствоведения Е. М. Тараканова) «Инверсия образной системы в волшебной опере Г. Ф. Генделя “Альцина”. От новаторства к традиции». Докладчик обратился к волшебной опере Г. Ф. Генделя «Альцина» (1735), которая является вершиной его композиторского пути и включена в триаду опер, написанных на текст поэмы Лудовико Ариосто «Неистовый Роланд». «Альцину» можно считать антологией изобразительно-выразительных средств барочного музыкального театра XVIII века, находившегося в тот период в процессе реорганизации и оформления канонического современного оперного театра. Г. Ф. Гендель использовал ряд абсолютно новаторских приемов.

Современные режиссеры по всему миру обращаются к «Альцине», их привлекает актуальное содержание, изысканность и красочность музыкального языка барочной эпохи, в результате чего возникает диалог культур, дающий плодотворные результаты.

Таким образом, в первый день конференции были рассмотрены проблемы взаимоотношения Станиславского с представителями советской власти, применения его метода к оперному театру, принципы студийной работы, преемственность идей Станиславского, а также специфика работы режиссера над оперой в кросс-культурных условиях. Особое значение имел вывод об универсалиях базовых принципов актерского существования в партии-роли, которые позволяют современным режиссерам в самых разных жанрах добиваться правдивости сценического поведения актеров. Докладчики выявили актуальность идей Станиславского для оперного искусства XXI века.

Второй день конференции открыла доктор искусствоведения Т. К. Егорова и предоставила слово аспирантке А. В. Уфимцевой (ИСИ, научный руководитель — канд. искусствоведения Е. М. Тараканова). В докладе «Оперный цикл и принципы его структурной организации: на примере “Триптиха” Джакомо Пуччини» она провела параллель между авторским видением сюжетной драматургии и основными элементами метода действенного анализа. Если Дж. Пуччини видел ключом решения в определении событийного ряда спектакля музыку, то К. С. Станиславский и его последователи — текстовую драматургию. Однако все они говорили об основной отправной точке сюжетного действия — событии.

В докладе кандидата искусствоведения М. В. Анестратенко (ИСИ) «Алгоритм работы над сценическим образом в музыкальном театре на примере методологии Ф. И. Шаляпина — К. С. Станиславского» была предпринята попытка реконструировать алгоритм работы Ф. И. Шаляпина над партией-ролью-образом в контексте основных понятий системы К. С. Станиславского [10]. Учитывая собственный опыт работы в профессиональном музыкальном театре и в учебных театрах-студиях, автор полагает, что система К. С. Станиславского и метод Ф. И. Шаляпина дополняют друг друга. Также докладчик пришел к выводу,

что на основе актерской методологии Ф. И. Шаляпина — К. С. Станиславского представляется возможным выявить и описать поэтапный алгоритм работы над сценическим образом.

Следом выступил аспирант А. Е. Гинзбург (ГИТИС, научный руководитель — профессор, канд. искусствоведения А. А. Бармак). Его доклад «Применение идей и метода К. С. Станиславского в жанре мюзикла» был посвящен рассмотрению метода К. С. Станиславского по отношению к жанру, возникшему в XX веке на Западе. В настоящее время развитие жанра в России находится в ситуации двойственности: либо оно окончательно пойдет по западной модели, либо обретет собственное лицо на основе разработанной методологии. Для того чтобы мюзикл стал передовым жанром сценического искусства, необходимо воспитать новое поколение актеров и режиссеров на основе методологии К. С. Станиславского. Подготовка молодых специалистов должна иметь целью формирование универсальных актеров, способных не только выразительно исполнять вокальные партии, но и органично существовать в сценическом действии [11].

Авторами доклада «Концептуальность оперных постулатов системы Станиславского применительно к жанру мюзикла», представленного в онлайн-формате, стали солист-вокалист, магистрант И. Ю. Завада и его научный руководитель — режиссер, старший преподаватель Е. Г. Калинин (РГК им. С. В. Рахманинова). Они отметили, что вопрос о природе этого жанра, выраженный в антитезе «музыкального» и «театрального», остается актуальным. Приоритетность музыкальной составляющей мюзикла как носителя музыкальной драматургии (а следовательно, и его родство с оперой) была теоретически доказана многими музыковедами [12]. Но в то же время мюзикл считается «режиссерским» жанром и ставится с большей опорой на либретто, чем на музыкальный текст. Однако оперные искания и принципы К. С. Станиславского могут стать подспорьем при работе с мюзиклом, раскрывая ведущую роль музыкальной драматургии в этом жанре. Оперные принципы К. С. Станиславского были рассмотрены применительно к работе артиста-певца и дирижера в свете эволюционного преобразования музыкального материала, открывающегося в процессе практической работы над мюзиклом.

Дневное заседание открыл доклад доктора искусствоведения Н. И. Кузнецова (МГК им. П. И. Чайковского) «Актуальность теоретических наследий К. С. Станиславского и Ф. И. Шаляпина в XXI веке». Выступающий отметил, что в настоящее время в практике оперно-театрального искусства и особенно музыкально-театрального образования (как высшего, так и среднего) сложилась парадоксальная ситуация: до сих пор студенты-вокалисты не имеют ни специального учебника, ни даже учебного пособия по системе Станиславского. Автор обратил внимание слушателей на то, что он составил такой учебник, книга носит название «Сценическое мастерство оперного актера на основе учений К. С. Станиславского и Ф. И. Шаляпина. Двадцать шагов к оперному театру» [13]. В оставшейся части выступления докладчик сосредоточился на том, какие проблемы образовательного процесса, вызванные устаревшей учебной программой по мастерству оперного актера, преодолены в новом учебнике.

Магистрантка А. В. Крутова (РГПУ имени А. И. Герцена, научный руководитель — канд. искусствоведения Е. А. Ткачева) в докладе «Использование основных положений школы К. С. Станиславского в преподавании сценической речи у вокалистов» отметила важность передачи певцами не только музыкального содержания, но и эмоциональной глубины текста. Она изучила методики Станиславского с точки зрения достижения эмоциональной аутентичности в трактовке вокалистом музыкального материала, уделив особое внимание рассмотрению основных принципов работы над развитием речевого аппарата у вокалистов, необходимости обучения сценической речи артистов музыкального театра, развитию четкой дикции и артикуляции у артиста, а также методики работы с текстом и ритмом произведения. В докладе акцентировались преимущества использования методов Станиславского в обучении вокалистов для повышения уровня эмоциональной выразительности и вовлеченности исполнителя на сцене и были даны рекомендации к практическим упражнениям для вокалистов и преподавателей, основанным на традициях актерского и музыкального искусств.

Педагог актерского мастерства факультета музыкального театра О. Н. Лесникова (ГИТИС) в своем докладе «Методология Станиславского в музыкальном театре» подняла проблемы физической свободы в воспитании актера музыкального театра и артиста-вокалиста. Она обратила внимание на методологическое упущение в воспитании певца, поверхностное понимание системы Станиславского. В процессе воспитания актеру-певцу необходим комплексный подход, при котором вокально-технические данные являются далеко не исчерпывающим содержанием сценической деятельности. Не меньшая роль в подготовке артиста музыкального театра принадлежит методологически правильному воспитанию актера-певца. На примерах из работы Станиславского в оперном театре, отраженных, в частности, в книге Г. В. Кристи [14], а также из опыта преподавания мастерства артиста музыкального театра на кафедре актерского мастерства и режиссуры ГИТИСа выступающая проанализировала наиболее важные элементы методологии: мышечная и физическая свобода актера-певца, «жизнь человеческого духа» и др.

В заключение были представлены три доклада. «Надграницная экзотика в оперной режиссуре: путь от декоративности к психологизму К. С. Станиславского (на примере оперы Дж. Россини “Севильский цирюльник”)» — это сообщение представили коллеги из Дальневосточного государственного института искусств. Доктор искусствоведения Ю. Л. Фиденко и аспирантка А. Е. Мазур рассмотрели принципы оперной режиссуры К. С. Станиславского в процессе работы над «Севильским цирюльником» Дж. Россини в свете европейского ориентализма XIX столетия. Динамика сценического воплощения экзотических испанских черт в постановках оперы Дж. Россини демонстрирует, что в эпоху романтизма сценическая трактовка «Севильского цирюльника» сводилась в первую очередь к внешним атрибутам, воплощенным в костюмах и декорациях. Фиденко и Мазур отметили, что важную роль в сценической жизни произведения Дж. Россини сыграл К. С. Станиславский, привнесший новые

акценты в постановку 1933 года одной и самых репертуарных опер мирового музыкального театра. Главной особенностью работы великого русского реформатора над оперой стал глубокий психологизм постижения музыкального текста. Поставленные К. С. Станиславским режиссерские задачи помогли певцам-актерам обрести глубинный смысл трактовки вокальной партии и привели музыку и действие к единому ритму. Благодаря этому раскрылся поликультурный потенциал партитуры Дж. Россини, а экзотизм в «Севильском цирюльнике» заиграл новыми красками.

Аспирант Д. В. Макарычев (ИСИ, научный руководитель — канд. искусствоведения М. В. Анестратенко) в своем докладе «Синтез искусств в отечественном музыкальном театре XXI века: актуальные практические и методологические способы создания спектакля» обратился к рассмотрению вопросов актуальной методологии создания спектакля и художественного образа, а также концепции современного музыкального театра, дополняющих ряд теоретических принципов системы К. С. Станиславского. Докладчик попытался раскрыть и проанализировать синтетическую природу музыкального и драматического искусств, выяснить отличия современных методов постановки от методов эпохи К. С. Станиславского. Выступающий также рассмотрел причины активного роста популярности музыкального театра в XXI веке и востребованности актеров, активно сочетающих в своей творческой практике средства выразительности различных видов сценических искусств.

Завершил работу второго дня конференции доклад «Идеи К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко в творческом воплощении оперного режиссера Л. Д. Михайлова» доктора искусствоведения А. Б. Ковалева (Академия хорового искусства имени В. С. Попова). Он констатировал, что Оперная и Музыкальная студии, созданные в первой половине XX века великими реформаторами сцены К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко, — коллективы разнонаправленные, но сходные по многим творческим позициям, главной из которых является создание театра «поющего актера».

Л. Д. Михайлов — главный режиссер Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко в 1960–1980 годах — в своем творчестве органически воспринял идеи обоих реформаторов оперной сцены. Идеи Станиславского получили воплощение на основе классического оперного репертуара, где действие максимально сконцентрировано на личной драме героев, психологической мотивации их поступков (П. Чайковский «Пиковая дама», Р. Леонкавалло «Паяцы»). Идеи Немировича-Данченко были поддержаны благодаря созданию репертуарного театра, соединяющего в себе разные жанры, эпохи и стили. Это классические оперы, оперы современных композиторов (Д. Шостакович «Катерина Измайлова», С. Слонимский «Виринея»), оперы зарубежных авторов XX века (З. Кодай «Хари Янош», Д. Гершвин «Порги и Бесс»), классические оперетты (Ф. фон Зуппе «Донья Жуанита»), мюзикл (М. Вайнберг «Любовь д'Артаньяна»), жанр-микст типа оперы-оратории (В. Рубин «Июльское воскресенье»). Режиссер большое внимание уделял работе с актерами, которые должны владеть широким арсеналом

средств современного музыкального театра (Л. Болдин, Н. Исакова, Н. Авдошина, В. Каевченко, Л. Захаренко, Н. Гуторович и др.).

3 ноября конференция проходила в музее ГИТИСа. Первые два доклада были посвящены влиянию системы Станиславского на балетное искусство. Кандидат искусствоведения Я. Ю. Гурова (РГПУ имени А. И. Герцена) в докладе «Идеи К. С. Станиславского в контексте балетного театра XXI века. К вопросу хореографической интерпретации классического наследия» обратилась к проблемам работы исполнителей над партиями, а также к анализу музыкальной партитуры в процессе работы над ролью. Докладчица акцентировала значимость воспитания будущего поколения танцовщиков по системе К. С. Станиславского. Для примера анализа музыкально-хореографической интерпретации балетной партии, с указанием неточностей в современном исполнительстве, был представлен балет «Жизель» А. Адана. Вытеснение исполнительской техникой внутренней наполненности и кропотливой проработки роли ведет к неминуемому искажению спектаклей, составляющих классическое наследие. Было отмечено, что существенную роль в процессе сохранения нематериального культурного наследия может сыграть метод К. С. Станиславского.

«Мастерство актера *à la pointe*: применение системы Станиславского в балетной педагогике» — так озаглавила свой доклад студентка Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой Е. Д. Кальманович (научный руководитель — д-р филос. наук О. И. Тарасова). Она отметила, что внедрение системы в преподавание актерского мастерства танцовщикам является важнейшим в педагогике балета. Основные положения и догмы балетной педагогики формировались задолго до возникновения системы К. С. Станиславского. Методологическим основанием исследования Е. Д. Кальманович выбрала компаративистский подход, выявляющий смежность путей балетной и драматической педагогики.

Специалист отдела архивных фондов и книжных коллекций Музея Московского художественного академического театра А. В. Солодовникова рассказала в своем докладе «Станиславский и музыкальный театр: по материалам архивного отдела Музея МХАТ» о редких документах, хранящихся в музее. Она предприняла попытку проследить путь К. С. Станиславского к важнейшей составляющей его профессиональных исканий — музыкальной. Любительские музыкальные опыты домашнего Алексеевского театрального кружка, вдохновленные в том числе юношескими впечатлениями от выступлений величайших оперных артистов, привели в будущем к большой экспериментальной работе Константина Станиславского с Оперной студией Большого театра. Новаторский — как с точки зрения методологии, так и с точки зрения этики — профессиональный подход К. С. Станиславского позволил укоренить принципы системы в поле слияния трех искусств: сценического, вокального и музыкального.

Значительная часть доклада была посвящена анализу стенограмм занятий и бесед Константина Станиславского с учениками-актерами Оперной студии, хранящихся в фондах Музея Московского художественного академического

театра. Автор обращала внимание на то, как вырабатывался и трансформировался в новых условиях подход к преподаванию техники переживания, как принципы и приемы системы приспособлявали к нуждам оперного дела. Усиленная работа в области внутренней техники актера, провозглашенная Станиславским важнейшей задачей нового искусства, не только привела к рождению актера-профессионала, но и способствовала формированию определенного мировоззрения, духовному обогащению.

Кандидат искусствоведения А. В. Наумов (ГИИ) докладом «Музыкальный театр братьев Алексеевых. 1880-е годы» продолжил тему сценических опытов Алексеевского кружка, которые послужили основанием последующей актерской и режиссерской деятельности К. С. Станиславского. Он отметил, что важнейшую роль в деятельности семейного театра, а значит, в закладке фундамента будущих реформ оперной режиссуры сыграл старший брат Константина Сергеевича, Владимир. Сотрудничество братьев продолжалось (с перерывами) около полувека, приобретая различные формы: к концу ведущий окончательно стал ведомым, руководитель — ассистентом [15]. Основным источником информации о них служили в основном «Моя жизнь в искусстве» и «Художественные записи». А. В. Наумов сосредоточил свое внимание на музыкальной стороне ранних опереточных постановок Алексеевых. В фондах Музея МХАТ он обнаружил клавиры с русскими текстами, специально созданными Владимиром Сергеевичем, с указаниями на купюры и перемены тональностей, с небольшими мизансценическими ремарками над нотными строками. Рассмотрение этих материалов, ранее не привлекавших внимания исследователей, позволило ему аргументированно связать ранние и поздние опыты Станиславского в музыкальном театре, отдать должное его гению, не забывая и о незаурядных талантах его скромнейшего брата.

Истории Алексеевского кружка также был посвящен доклад «Исполнительский опыт К. С. Станиславского в оперетте Гилберта и Салливана “Микадо”» доктора философских наук Е. В. Шахматовой (ГИТИС). В Алексеевском кружке молодой Станиславский приобрел сценический и вокальный опыт. Особый успех выпал на оперетту Гилберта и Салливана «Микадо» (1887).

Эта оперетта, высмеивающая административно-бюрократическую систему Великобритании, была очень популярна на Западе. Гилберт написал сценарий, исполненный английского юмора и свифтовского сарказма. Действие он перенес в условную Японию, которая на рубеже XIX и XX веков притягивала к себе внимание всей культурной Европы [16]. Подобный ход давал возможность представить на сцене живописные декорации и костюмы.

Благодаря восторженным отзывам младшей сестры Станиславского Зинаиды, посмотревшей эту оперетту в Париже, было принято решение поставить ее силами Алексеевского кружка. В Москву был отправлен клавиры и настоящие японские кимоно. Брат Владимир выполнил перевод текста на русский язык. Декорации были созданы К. Коровиным. В течение полугода продолжались репетиции, которые завершились настоящим триумфом. Единственный сохранившийся отзыв о постановке «Микадо» в «Московском листке», скорее всего,

принадлежал Ф. П. Комиссаржевскому, который в то время был музыкальным рецензентом газеты. Он отметил превосходную срепетированность исполнителей, среди которых К. Алексеев занимал первое место по красивому голосу и осмысленной фразировке. Исполнительский опыт, приобретенный К. С. Станиславским в Алексеевском кружке, привел его к осознанию необходимости культивирования физического ритма для певцов.

Завершил дневную сессию доклад аспиранта Р. Сейдаметова (ГИТИС, научный руководитель — профессор, канд. искусствоведения А. А. Бармак) «Анализ основных аспектов методологии К. С. Станиславского и их применение в музыкальном театре на примере оперы Н. А. Римского-Корсакова “Царская невеста”». Выступающий обратился к основным аспектам методологии К. С. Станиславского в музыкальном театре и на примере оперы Н. А. Римского-Корсакова рассмотрел особенности музыкальной драматургии и чтения партитуры «Царская невеста» с целью «вычитывания» событийного ряда, сверхзадачи, внутренних монологов и сценических решений.

Доктор искусствоведения Т. К. Егорова (ГИТИС) в докладе «Проблемы фильма-оперы в свете системы К. С. Станиславского» отметила, что фильм-опера — один из самых сложных и проблемных жанров как в кинематографе, так и в новых видах медиаискусства. Но если телевидение, видео-арт и мультимедиа пытаются найти способ преодоления противоречий через адаптацию к системе своих средств выразительности и специфике зрительского восприятия, то кинематограф с самых первых шагов контактного взаимодействия настойчиво стремится «втянуть» оперу в орбиту самого массового экранного искусства. Трудности перевода музыкально-сценического произведения на киноязык были осознаны еще режиссером Иваном Кавалеридзе. Предложенный им способ «двойного состава» (разделение певцов и драматических актеров), эксплуатировавшийся в советском кинематографе до конца 1960-х годов, разрушал принцип органичности творчества актера в кадре ввиду вынужденной имитации и, как следствие, вел к утрате гармоничного взаимодействия между партнерами. В европейском оперном кинематографе режиссеры в поиске психологической и эмоциональной естественности актеров на съемочной площадке чаще использовали «смешанный состав»: приглашали выдающихся оперных премьеров и примадонн на главные роли и подбирали «типажных» драматических актеров на роли второстепенных персонажей. Задача последних заключалась в придании динамичности и «жизненной правды» сюжетному действию. В свою очередь, это привело к осознанию необходимости использования базовых принципов и приемов системы К. С. Станиславского для сближения техник игры оперных певцов и драматических актеров ввиду достижения общей цели — раскрытия сквозь призму режиссерского замысла композиторской идеи оперного произведения.

Доклад «Первоисточник как культурная ценность. На примере воспоминаний режиссера и педагога П. С. Златогорова о первой постановке оперы Д. Д. Шостаковича “Катерина Измайлова” в 1934 году» завершил интеллектуальный марафон. Л. Ю. Сидоренко, кандидат культурологии, директор

Центральной научной библиотеки Союза театральных деятелей Российской Федерации, уделила внимание проблеме использования архивных материалов в современных театроведческих исследованиях.

Актуальность данной темы обуславливает важную роль каждого из институтов художественно-творческой памяти, в том числе и ЦНБ СТД РФ. Уже более века Центральная научная библиотека СТД сохраняет верность задаче актуализации документных ресурсов театрального искусства на проектно-творческой основе функционирования системы «библиотека — музей — архив». Сотрудники ЦНБ не только обогащают опыт хранения бесценных документов, но и включаются в исследовательскую деятельность, одним из направлений которой является работа с архивными материалами.

Л. Ю. Сидоренко рассказала о судьбе такого первоисточника, как воспоминания заслуженного артиста РСФСР и БССР, режиссера и педагога П. С. Златогорова о первой постановке оперы Д. Д. Шостаковича «Катерина Измайлова» в Московском Музыкальном театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко в 1934 году под непосредственным руководством Вл. И. Немировича-Данченко. Она отметила, что документ полностью никогда не публиковался и ждет своего исследователя и публикатора в рукописном отделе ЦНБ.

Суммируя сказанное, отметим, что научному осмыслению подверглись вопросы педагогического контекста образования и воспитания будущих артистов балета, были рассмотрены истоки формирования устойчивого интереса у будущего создателя системы к оперному искусству на примере деятельности Алексеевского кружка, апробирована методология К. С. Станиславского в процессе чтения оперной партитуры, выяснена специфика постановки фильма-оперы и актуальность изучения первоисточников, хранящихся в фондах музеев и библиотек.

Предложение организаторов рассматривать конференцию как одну из актуальных площадок обмена информацией и точками зрения на процессы, происходящие в современном музыкальном театре, оправдало себя. В итоговой дискуссии были определены насущные проблемы современного театра, который нуждается в синтетическом актере, обладающем в равной мере вокальными и актерскими способностями. Была конкретизирована проблемная зона образовательных программ консерваторий и балетных училищ в отношении актерского мастерства и акцентирована необходимость их пересмотра.

Образовательное начало конференции проявило себя в том, что наряду с авторитетными специалистами в ней приняли участие студенты и аспиранты. Возникающие в результате подобных симпозиумов личные контакты помогают созданию единого интеллектуального пространства нашей страны.

Поступившие доклады представителей различных научных и образовательных институтов будут опубликованы в коллективной монографии, и к проблемам, поднятым на научном форуме «Станиславский и музыкальный театр», сможет приобщиться широкий слой научной и художественной интеллигенции.

1. Fryer P. Editorial // *Stanislavsky Studies*. 2022. Vol. 10. № 2. P. 109–110.
2. Становление системы К. С. Станиславского в контексте эпохи Серебряного века: влияние Востока. М.: ГИТИС, 2023. — 304 с.
3. Шахматова Е. В. Становление системы К. С. Станиславского в контексте эпохи Серебряного века: влияние Востока // *Театр. Живопись. Кино. Музыка*. 2023. № 1. С. 196–209.
4. Гордеев П. Н. Государственные театры России в 1917 г. СПб.: Изд-во Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, 2019. — 854 с.
5. Биккулова Д. Р. Оперная революция. Театр музыкальной драмы Иосифа Лапицкого. М.: ГИТИС, 2020. — 178 с.
6. Марков П. А. Режиссура Вл. И. Немировича-Данченко в музыкальном театре. М.: ВТО, 1960. — 410 с.
7. Станиславский — реформатор оперного искусства: материалы и документы / сост. Г. В. Кристи, О. С. Соболевская; ред. Ю. Калашников. М.: Музыка, 1983. — 384 с.
8. Колесников А. Г. Ориенталии русской музыкальной сцены: проблемы эстетической эволюции в XX в. // Становление системы К. С. Станиславского в контексте эпохи Серебряного века: влияние Востока. М.: ГИТИС, 2023. С. 7–24.
9. Покровский Б. А. Режиссура оперного спектакля. М.: ГИТИС, 2016. — 356 с.
10. Анестратенко М. В. Синтез искусств в музыкальном театре конца XIX — начала XX веков: творческий процесс работы Ф. И. Шаляпина над ролью. М.: Институт современного искусства, 2021. — 208 с.
11. Бармак А. А. О методологии и школе. Станиславский и другие. М.: ГИТИС, 2023. — 192 с.
12. Боброва М. С. Отечественный мюзикл и рок-опера в контексте жанровых взаимодействий в музыке второй половины XX — начала XXI века: дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2011. — 297 с.
13. Кузнецов Н. И. Сценическое мастерство оперного актера: двадцать шагов к оперному театру. М.: ГИТИС, 2018. — 220 с.
14. Кристи Г. В. Работа Станиславского в оперном театре. М.: Искусство, 1952. — 484 с.
15. Наумов А. В. Московский Художественный театр в поисках музыки. 1919–1926: строфы и антистрофы. М.: Сам Полиграфист, 2023. — 544 с.
16. Шахматова Е. В. Роль Востока в поиске новых форм театральной выразительности // Шахматова Е. В. Мифологема «Восток» в философско-эзотерическом контексте культуры Серебряного века. М.: Академический проект, 2020. С. 50–59.

REFERENCES

1. Fryer P. Editorial. *Stanislavsky Studies*. 2022, vol. 10, no. 2, pp. 109–110.
2. *Stanovlenie sistemy K. S. Stanislavskogo v kontekste epohi Serebryanogo veka: vliyanie Vostoka* [The Formation of K. S. Stanislavsky's System in the Context of the Silver Age: The Influence of the East]. Moscow: GITIS, 2023. 304 p.
3. Shakhmatova E. V. *Stanovlenie sistemy K. S. Stanislavskogo v kontekste epohi Serebryanogo veka: vliyanie Vostoka* [The Formation of K. S. Stanislavsky's System in the Context of the Silver Age Culture: Influence of the East]. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 1, pp. 196–209.
4. Gordeev P. N. *Gosudarstvennye teatry Rossii v 1917 g.* [State Theatres of Russia in 1917]. Saint Petersburg: Izdatelstvo Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gercena, 2019. 854 p.
5. Bikkulova D. R. *Opernaya revolyuciya. Teatr muzykal'noj dramy Iosifa Lapitskogo* [Opera Revolution. Musical Drama Theatre of Joseph Lapitsky]. Moscow: GITIS, 2020. 178 p.
6. Markov P. A. *Rezhissura V. I. Nemirovicha-Danchenko v muzykal'nom teatre* [Directed by V. I. Nemirovich-Danchenko in Musical Theatre]. Moscow: VTO, 1960. 410 p.
7. *Stanislavsky — reformator opernogo iskusstva: materialy i dokumenty* [Stanislavsky — Reformer of the Art of Opera: Materials and Documents]. Comp. by G. V. Christie, O. S. Sobolevskaya, ed. Y. Kalashnikov. Moscow: Muzyka, 1983. 384 p.

8. Kolesnikov A. G. *Orientalii russoj muzykal'noj sceny: problemy esteticheskoj evolyucii v XX veke* [Orientals of the Russian Musical Scene: Problems of Aesthetic Evolution in the 20th Century]. In: *Stanovlenie sistemy K. S. Stanislavskogo v kontekste epohi Serebryanogo veka: vliyanie Vostoka* [Formation of the System of K. S. Stanislavsky in the Context of the Silver Age: The Influence of the East]. Moscow: GITIS, 2023, pp. 7–24.
9. Pokrovsky B. A. *Rezhissura opernogo spektakl'a* [Directing an Opera Performance]. Moscow: GITIS, 2016. 356 p.
10. Anestratenko M. V. *Sintez iskusstv v muzykal'nom teatre konca XIX — nachala XX vekov: Tvorcheskij process raboty F. I. Shalyapina nad rol'ju* [Synthesis of Arts in Musical Theatre of the Late 19th — Early 20th Centuries: The Creative Process of the Work of F. I. Chaliapin over the Role]. Moscow: Institut sovremennogo iskusstva, 2021. 208 p.
11. Barmak A. A. *O metodologii i shkole. Stanislavskij i drugie* [About Methodology and School. Stanislavsky and Others]. Moscow: GITIS, 2023. 192 p.
12. Bobrova M. S. *Otechestvennyj m'uzikl i rok-opera v kontekste zhanrovyh vzaimodejstvij v muzyke vtoroj poloviny XX — nachala XXI veka* [Russian Musical and Rock Opera in the Context of Genre Interactions in Music of the Second Half of the 20th — Early 21st Centuries]. Dissertation thesis (Cand. Sc. in Art Studies). Rostov-on-Don, 2011. 297 p.
13. Kuznecov N. I. *Scenicheskoe masterstvo opernogo aktera: Dvadcat' shagov k opernomu teatru* [Stagecraft of an Opera Actor: Twenty Steps to the Opera House]. Moscow: GITIS, 2018. 220 p.
14. Kristi G. V. *Rabota Stanislavskogo v opernom teatre* [Stanislavski's Work in the Opera]. Moscow: Iskusstvo, 1952. 484 p.
15. Naumov A. V. *Moskovskij Hudozhestvennyj teatr v poiskah muzyki. 1919–1926: strofy i antistrofy* [Moscow Art Theatre in Search of Music. 1919–1926: Stanzas and Antistrophes]. Moscow: Sam Poligrafist, 2023. 544 p.
16. Shakhmatova E. V. *Rol' Vostoka v poiske novyh form teatral'noj vyrazitel'nosti* [The Role of the East in the Search for New Forms of Theatre Expression]. In: Shakhmatova E. V. *Mifologema "Vostok" v filosofsko- ezotericheskom kontekste kul'tury Serebryanogo veka* [Mythologem "East" in the Philosophical and Esoteric Context of the Silver Age Culture]. Moscow: Akademicheskij proekt, 2020, pp. 50–59.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Шахматова Елена Васильевна — доктор философских наук, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории, философии и литературы, начальник научного отдела Российского института театрального искусства — ГИТИС.

E-mail: Elena.Shahmatova@gmail.com

ORCID 0000-0002-6159-7280

Колесников Александр Геннадьевич — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник научного отдела Российского института театрального искусства — ГИТИС.

E-mail: edvin8@list.ru

ORCID: 0000-0002-5519-2850

ABOUT THE AUTHORS

Elena V. Shakhmatova — Dr. Sc. in Philosophy, Cand. Sc. in Art Studies, Associate Professor of the Department of the History, Philosophy and Literature, Head of the Scientific Department of the Russian Institute of theatre Arts (GITIS).

E-mail: Elena.Shahmatova@gmail.com

ORCID 0000-0002-6159-7280

Alexander G. Kolesnikov — Dr. Sc. in Art Studies, Leading Researcher of the Scientific Department of Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: edvin8@list.ru

ORCID: 0000-0002-5519-2850

АВТОРСКИЙ ВКЛАД

Е. В. Шахматова — концептуальная разработка статьи, исследование академических источников, подготовка материала к печатной версии, А. Г. Колесников — сбор данных, составление и редактирование текста, написание аннотации.

Оба автора приняли участие в обсуждении финального варианта публикации.

AUTHOR'S CONTRIBUTION

Elena Shakhmatova — conceptual structure of the article, researching of the academic sources, preparation of the material for publication, Alexander Kolesnikov — collecting the data, drafting and editing the text, writing an abstract to the article.

Both authors discussed the final version of the manuscript.

Статья поступила в редакцию: 28.12.2023

Отредактирована: 01.02.2024

Принята к публикации: 14.02.2024

Received: 28.12.2023

Revised: 01.02.2024

Accepted: 14.02.2024

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Шахматова Е. В., Колесников А. Г. Станиславский и музыкальный театр // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2024. № 1. С. 198–217.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-198-217

EDN URSHRU

FOR CITATION

Shakhmatova E. V., Kolesnikov A. G. Stanislavsky and Musical Theatre. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2024, no. 1. pp. 198–217.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-198-217

EDN URSHRU

Перепечатка материалов только по согласованию с редакцией

Литературный редактор *М. Глушкова*
Редактор перевода *В. Федорова*
Корректор *М. Нагришко*
Оригинал-макет *Е. Бородин*
Верстка *Д. Титаренко*
Дизайнер *В. Солод*

Адрес редакции и издателя

Россия, 125009, Москва, Малый Кисловский пер., 6,
Российский институт театрального искусства – ГИТИС,
Издательство ГИТИС
Тел.: +7 (495) 137-69-31 (доб. 132, 169),
e-mail: gitispub@gmail.com

Адрес распространителя

Объединенный каталог «Пресса России» – индекс № 41238
Электронный каталог «Российская периодика» (ЭК)
www.palt.ru
Издательский дом «Экономическая газета»
124319, Москва, ул. Черняховского, д. 16
Тел.: (495) 152-65-58, e-mail: alt@ekonomika.ru

Подписано в печать 15.03.2024. Формат 70×100/16
Бумага офсетная. Печать офсетная. Тираж 500 экз.

Отпечатано с готового оригинал-макета
в ООО «Фотоэксперт»
109316, г. Москва, Волгоградский проспект, д. 42, корп. 5