

ГІТІ/ІС

4/ 2023

**ТЕАТР  
ЖИВОПИСЬ**

**КИНО**

**МУЗЫКА**

THEATRE

FINE ARTS

CINEMA

MUSIC



**ГИТИС**  
РОССИЙСКИЙ  
ИНСТИТУТ  
ТЕАТРАЛЬНОГО  
ИСКУССТВА

**ТЕАТР  
ЖИВОПИСЬ  
КИНО  
МУЗЫКА**

THEATRE  
FINE ARTS  
CINEMA  
MUSIC

**4/2023**

Ежеквартальный журнал  
Издается с 2008 года

УЧРЕДИТЕЛЬ  
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ  
ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА  
**ГИТИС**

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, 2023
- © Театр. Живопись. Кино. Музыка, 2023

**ТЕАТР  
ЖИВОПИСЬ  
КИНО  
МУЗЫКА  
4/2023**

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



Проект реализован с использованием гранта,  
предоставленного ООО «Российский фонд культуры»

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.  
Svidetel'stvo 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), 2023

© Theatre. Fine Arts. Cinema. Music, 2023

**THEATRE  
FINE ARTS  
CINEMA  
MUSIC  
4/2023**

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



РОССИЙСКИЙ  
ФОНД  
КУЛЬТУРЫ

The journal is published under the financial support  
of the Russian Culture Fund

## 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. Альшиц**, PhD, кандидат искусствоведения, профессор, Всемирный институт театрального тренинга Akt-Zent, Берлин, Германия

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

**Д. А. Бергман**, 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

**Е. М. Левашёв**, доктор искусствоведения, профессор, ГИИ, 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. Мариевская**, 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. Силонас**, 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

**Evgeny M. Levashev**, D. Sc. in Art Studies,  
Professor, State Institute for Art Studies,  
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. Naborshchikova**, 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

### ИСТОРИЯ РУССКОГО ТЕАТРА

Н. А. Шалимова

- 10 **ПОСТМОДЕРНИСТСКИЕ ВЕРСИИ  
«ПЬЕС ЖИЗНИ» А. Н. ОСТРОВСКОГО:  
К ПРОБЛЕМЕ СЦЕНИЧЕСКОГО ХРОНОТОПА**

А. А. Степанова

- 30 **НАЧАЛО ВОЙНЫ. ЭВАКУАЦИЯ. ВОЗВРАЩЕНИЕ В МОСКВУ.  
ПОСТУПЛЕНИЕ В ТЕАТРАЛЬНУЮ СТУДИЮ. МАТЕРИАЛЫ  
К БИОГРАФИИ А. В. ЭФРОСА (1941–1943)**

### ИСКУССТВО. ДВИЖЕНИЕ ВО ВРЕМЕНИ

М. М. Гудков

- 42 **«ВЛАСТЬ ТЬМЫ» ПО-АМЕРИКАНСКИ:  
ПРЕМЬЕРНАЯ ПОСТАНОВКА ПЬЕСЫ  
Л. Н. ТОЛСТОГО НА БРОДВЕЕ**

А. А. Баева

- 72 **ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ОПЕРА ПОСЛЕДНИХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ  
XX ВЕКА В СВЕТЕ ВАГНЕРОВСКИХ ИДЕЙ:  
«ТИРИЭЛЬ» Д. СМИРНОВА**

А. А. Чепуров

- 82 **В СТОРОНУ МЕТАФИЗИКИ ТЕАТРА.  
ОБ АКТУАЛЬНЫХ НАПРАВЛЕНИЯХ  
ТЕАТРОВЕДЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ**

### ОТКРЫТОЕ ПРОСТРАНСТВО

Е. И. Звягина

- 92 **ЭРОТИЗМ В ПЬЕСАХ В. С. РОЗОВА  
(К ПРОБЛЕМЕ ВЫБОРА ГЕРОЕВ)**

### ГАЛЕРЕЯ

Я. С. Князева

- 104 **ЖИВОПИСЬ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА О МУЗЫКЕ, ТЕАТРЕ  
И КИНО: ПОРТРЕТЫ ДЕЯТЕЛЕЙ ИСКУССТВА А. П. ЛЕВИТИНА**

ШКОЛА СЦЕНЫ

- М. Г. Литаврина  
121 **БЕГСТВО ИЗ САДА.  
(К 120-ЛЕТИЮ ПЬЕСЫ «ВИШНЁВЫЙ САД»)**
- А. Г. Колесников  
156 **ПРОФЕССИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПОЗИЦИЯ.  
ИЗ ИСТОРИИ ПЕДАГОГИКИ ГИТИСА:  
ИОСИФ ТУМАНОВ, ЮЛИЙ ХМЕЛЬНИЦКИЙ,  
МАТВЕЙ ОШЕРОВСКИЙ В ВОСПОМИНАНИЯХ  
ЮРИЯ ДРОЖНЯКА**
- В. С. Косенко  
174 **ФОРМИРОВАНИЕ ИНТОНАЦИОННОЙ  
ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ НА УРОКАХ  
СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ: ОТ ЗВУКА К СЛОВУ**

ГИТИС. ДИАЛОГИ ОБ ОСТРОВСКОМ

- Г. А. Заславский, М. Д. Мокеев, С. И. Яшин, М. М. Абулкатинов,  
С. М. Ковальчик, И. Г. Коняев, П. Е. Любимцев  
197 **ОСТРОВСКИЙ КАК ВЕРБАТИМ XIX ВЕКА.  
АКТУАЛИЗАЦИЯ И ТРАДИЦИЯ**

КНИЖНАЯ ПОЛКА. ГОД ПЕДАГОГА И НАСТАВНИКА

- А. И. Бураченко  
216 **ЛЕОНИД ФЕДОРОВИЧ МАКАРЬЕВ —  
АРТИСТ, ПЕДАГОГ, УЧЕНЫЙ:  
ВЗГЛЯД УЧЕНИКА**
- М. А. Семенов  
229 **«СОСЛАГАТЕЛЬНОЕ НАКЛОНЕНИЕ»:  
РАЗГОВОРЫ ЗАПРОСТО**



## CONTENTS

### RUSSIAN THEATRE HISTORY

- Nina A. Shalimova  
10 **POSTMODERN VERSIONS OF A. N. OSTROVSKY'S "LIFE PLAYS":  
TOWARDS THE PROBLEM OF THE STAGE CHRONOTOPE**
- Anna A. Stepanova  
30 **THE BEGINNING OF THE WAR. EVACUATION.  
RETURN TO MOSCOW. ADMISSION TO THE THEATRE STUDIO.  
MATERIALS FOR THE BIOGRAPHY OF A. V. EFROS (1941–1943)**

### ART. MOTION IN TIME

- Maxim M. Gudkov  
42 **THE POWER OF DARKNESS IN THE AMERICAN WAY:  
THE PREMIERE PRODUCTION OF LEO TOLSTOY'S PLAY  
ON BROADWAY**
- Alla A. Baeva  
72 **RUSSIAN OPERA OF THE LAST DECADES OF THE 20th CENTURY  
THROUGH WAGNER'S IDEAS: *TIRIEL* BY DMITRIY SMIRNOV**
- Alexander A. Chepurov  
82 **ON THE METAPHYSICS OF THE THEATRE.  
ABOUT THE ACTUAL TRENDS IN THEATRE STUDIES**

### OPEN SPACE

- Ekaterina I. Zviagina  
92 **EROTICISM IN THE PLAYS OF VICTOR ROZOV  
(TO THE PROBLEM OF CHOOSING THE CHARACTERS)**

### GALLERY

- Yanna S. Knyazeva  
104 **ART OF THE SECOND HALF OF THE 20th CENTURY ON MUSIC,  
THEATRE AND CINEMA: A. P. LEVITIN'S PORTRAITS  
OF THE ART FIGURES**

THE STAGE SCHOOL

Marina G. Litavrina

- 121 **ESCAPE FROM THE GARDEN  
(HOMMAGE TO CHEKHOV'S *THE CHERRY ORCHARD*  
120th ANNIVERSARY)**

Alexander G. Kolesnikov

- 156 **PROFESSION AND ART POSITION.  
FROM THE HISTORY OF GITIS PEDAGOGY:  
JOSEPH TUMANOV, YULIY KHMELNITSKY,  
MATVEY OSHEROVSKY IN THE MEMOIRS  
OF YURIY DROZHNYAK**

Victoria S. Kosenko

- 174 **FORMATION OF INTONATION  
EXPRESSIVENESS AT THE LESSONS  
OF STAGE SPEECH:  
FROM A SOUND TO A WORD**

GITIS. DIALOGUES ABOUT OSTROVCKY

Grigoriy A. Zaslavskiy, Mikhail D. Mokeev,  
Sergey I. Yashin, Murat M. Abulkatinov, Sergey M. Kovalchik,  
Igor G. Konyaev, Pavel E. Lubimtsev

- 197 **ALEXANDER OSTROVSKY'S PLAYS AS A VERBATIM THEATRE  
OF THE 19th CENTURY. MAINSTREAMING AND TRADITION**

REVIEW. THE YEAR OF TEACHER AND MENTOR

Aleksey I. Burachenko

- 216 **LEONID FEDOROVICH MAKARIEV —  
ACTOR, TEACHER, SCHOLAR:  
A STUDENT'S VIEW**

Maksim A. Semyonov

- 229 **THE SUBJUNCTIVE MOOD:  
CONVERSATIONS WITHOUT CEREMONY**

Н. А. Шалимова

Российский институт театрального искусства — ГИТИС,

Москва, Россия

ORCID: 0000-0002-6365-3813

## Постмодернистские версии «пьес жизни» А. Н. Островского: к проблеме сценического хронотопа

### АННОТАЦИЯ

Поэтика сценического хронотопа рассматривается автором как существенная часть глобальной темы «Постмодернизм в театральном искусстве». В поле аналитического внимания — постмодернистские приемы в постановках пьес А. Н. Островского на современной сцене. Проблема преобразования литературного хронотопа в хронотоп сценический выделяется в качестве центральной и раскрывается на материале спектаклей малой формы: «Нужна драматическая актриса» Юрия Погребничко (2000), «Бесприданница» Анатолия Праудина (2002), «Гроза» Евгения Гельфонда (2017), «Не от мира сего» Екатерины Половцевой (2017), «Бесприданница» Дмитрия Крымова (2017).

Анализ спектаклей ведется с опорой на идею М. М. Бахтина о структурообразующей роли хронотопа в художественной ткани произведения, имеющую методологическое значение не только для литературоведения, но и для театроведения.

В статье анализируются отличия литературного хронотопа от сценического, различные подходы режиссуры к постмодернистскому пересозданию «пьес жизни» и режиссерские методы преобразования литературного хронотопа в сценический. На первый план выдвигается проблема актера и рассматривается способ актерского существования в постмодернистском спектакле. Кульминационный момент в построении действия у Островского — гибель героини — в сценической поэтике XXI века выходит за рамки романтической или реалистической трактовки финала. Центральное событие смерти не обозначается прямым воспроизведением, а раскрывается в разнообразных «театральных одеждах»: через темпоритм действия, сложную мизансцену, освещение сцены, тон исполнения, уникальную форму поведения персонажей. При этом отечественный сценический постмодернизм во многом наследует традициям русского психологического театра.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

А. Н. Островский, постмодернизм, сценический хронотоп, Юрий Погребничко, Анатолий Праудин, Евгений Гельфонд, Екатерина Половцева, Дмитрий Крымов.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-10-29  
EDN AGNGFY  
УДК 792.09:821.161.1-2

Nina A. Shalimova  
Russian Institute of Theatre Art (GITIS),  
Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0002-6365-3813

# Postmodern Versions of A. N. Ostrovsky's "Life Plays": Towards the Problem of the Stage Chronotope

## ABSTRACT

The poetics of the stage chronotope is addressed by the author as a crucial part of the broader theme "Postmodernism in Theatrical Arts." The focus of analytical attention is on the postmodern adaptations of A. N. Ostrovsky's plays by contemporary directors. The issue of postmodernist deconstruction of the literary chronotope and its transformation into a stage chronotope is identified as central and explored through small-scale productions such as *A Dramatic Actress is Required* by Yuri Pogrebnychko (2000), *Without a Dowry* by Anatoly Praudin (2002), *The Storm* by Evgeny Gelfond (2017), *Not of This World* by Ekaterina Polovtseva (2017), and *Without a Dowry* by Dmitry Krymov (2017).

The analysis of these performances is grounded in M. M. Bakhtin's concept of the structuring role of the chronotope in the artistic fabric of a work, a concept of methodological importance not only for literary criticism but also for theatre studies.

The article sheds light on various approaches of contemporary directing to the postmodern re-creation of Ostrovsky's "life plays". It examines the differences between the literary chronotope and the stage chronotope, as well as defines the differentiated directorial methods of transforming the literary chronotope into the stage one. The problem of the actor is brought to the forefront, and the method of an actor's existence in a postmodern play is explored. The climactic moment in Ostrovsky's action construction — the heroine's death — in the new stage aesthetics of the 21st century transcends the boundaries of romantic or realistic interpretations of the finale. The central event of death is not depicted through direct reproduction, but is revealed in various "theatrical garbs" through the tempo-rhythm of the action, complex *mise-en-scène*, lighting of the scene, tone of acting, and unique behavior of the characters. In doing so, contemporary stage postmodernism largely inherits the traditions of Russian psychological theatre.

## KEYWORDS

A. N. Ostrovsky, postmodernism, stage chronotope, Yuri Pogrebnychko, Anatoly Praudin, Yevgeny Gelfond, Yekaterina Polovtseva, Dmitry Krymov.

Анализ постмодернистских версий классики полагалось бы начать с общих рассуждений о постмодернизме в театральном искусстве. Но эту ответственную тему невозможно осветить в рамках одной научной статьи. К тому же подгонять живое искусство театра под концепты постмодернизма — дело неблагодарное. В самом деле, кто сможет объяснить драматическому актеру, как сыграть *симулякр*? Поможет ли *ризома* разобраться с навалом увиденных спектаклей и написать, наконец-то, работу под названием «Новейшие театральные течения — 2»? И как оценивать *состояние постмодерна*, если в нем одна смерть за другой — автора, субъекта, истории? «В общем, все умерли».

Но, оказывается, на театральном фронте все не так плохо. Освободившиеся места не пустуют: вместо умершего автора — режиссер, вместо режиссера — критик, вместо спектакля — перформанс, а вместо артиста — перформер. Театральный критик тоже, кажется, умер, уступив свое место журналисту. Дело за малым — заменить историка театра эссеистом.

Если читатель спросит, *ирония* ли это, *противоирония*, *пост-* или *метаирония*, толком не отвечу. Могу только надеяться, что начало статьи не противоречит стилю и жанру постмодернистской эссеистики. Почитаемый мною Михаил Эпштейн смог бы все разъяснить [1], но театром он, к сожалению, не интересуется. Попытаюсь выкрутиться как-нибудь самостоятельно и продолжить в том же духе.

Призрак бродит по театру, призрак постмодернизма. Привидению положено быть неслышным, ступать тихими стопами и маячить где-то в отдалении на театральном горизонте. Фантом постмодернизма, напротив, многоглаголив, громок, деятелен и не виднеется поодаль, а, подобно Хлестакову, присутствует «везде, везде». Во времена позднего советского прошлого, когда «было нельзя», он таился в письменных столах писателей, прятался за шкафами в мастерских художников, и знали о нем только образованные гуманитарии. В постсоветское время, когда «стало можно», он вышел в публичное пространство и громко заявил о своем существовании.

Он был обаятелен. Театралы к нему потянулись. Щуря от восхищения глаза, нежно выговаривали: *виртуальность*, *дискурс*, *деконструкция*, *игра*, *игровые стратегии* etc. Его азартно превозносили и активно продвигали. Сначала постмодернизм был объявлен «последним словом» в современном театре (последним и окончательным — в былые времена так оценивался разве что соцреализм), потом — «близнецом-братом» современного театра («кто более материальной истории ценен?»), а ныне словосочетание «современный театр» — это просто-напросто его псевдоним. Мозг театра, дело театра, сила театра, слава театра — вот что такое постмодернизм.

Однако довольно ерничать. Вступление затянулось. Пора вернуться к заявленной в названии статьи теме.

Постмодернизм на наших сценах — явление причудливое, хотя и несколько однообразное. Театр вообще имеет тенденцию любую новинку с жаром приветствовать, тиражировать и упаковывать в единый всеупотребительный

формат. Это касается и мизансценических находок, и приемов игры, и сценографических решений, и музыкального оформления. Свой «театральный мундир» есть у каждого театрального течения. Ныне в моде постмодернистский покррой, и весь прошедший сезон Александр Николаевич Островский проходил в этом мундире. Год был юбилейный для него, и сочиненные им пьесы шли повсюду. Спектаклей было много, среди них были хорошие, но событийного, к общей печали, не случилось.

Из сонма «пьес жизни», поставленных за последнюю четверть века, выделились спектакли, в образной ткани которых присутствовали элементы постмодернистской поэтики, не идеологии и психологии, а именно поэтики: «Китай на нашей стороне» Георга Васильева, «Отчего люди не летают» Клима, «Таланты и поклонники» Миндаугаса Карбаускаса, «Гроза» Андрея Могучего, «Гроза» Уланбека Баялиева. Список можно продолжить, включив в него, кроме «пьес жизни», постмодернистские обработки других произведений классической литературы. На наших глазах сформировалось серьезное театральное течение, и эстетические законы, по которым оно существует, должны быть внятно артикулированы.

Для рассмотрения поэтики постмодернистского хронотопа выбраны пять спектаклей. Два из них были поставлены в начале текущего столетия: «Нужна драматическая актриса» Юрия Погребничко (2000) и «Бесприданница» Анатолия Праудина (2002). Три — увидели свет рампы в десятые годы: «Гроза» Евгения Гельфонда (2016), «Не от мира сего» Екатерины Половцевой (2017) и «Бесприданница» Дмитрия Крымова (2017).

Все пять спектаклей — малой формы. Во всех сценический хронотоп создан с использованием постмодернистских приемов, но не в полемике с автором, а в диалоге с ним. Обнажение игровых структур взятой в работу пьесы производилось режиссурой не из любопытства («как это устроено?») и не из жажды ниспровергнуть сложившийся стереотип ее восприятия или постановочный канон (посыл, породивший немало постмодернистских версий мировой и особенно русской классики). Общее у этих постановок — неожиданный лиризм художественного высказывания, далекий от свойственных постмодернизму провокаций и вызовов.

Философия, идеология и психология постмодернизма представлены с достаточной полнотой в многообразии философско-эстетических, культурологических и искусствоведческих концепций (см., например: [2; 3; 4; 5]). Здесь нет необходимости повторять то, что специалистам хорошо известно, но нужно сделать одну оговорку. Деконструкция — главное понятие в эстетике постмодернизма. Из нее исходит и на ней строится философско-теоретическое основание постмодернистских концепций искусства. Но ее смысловое наполнение до конца не определено и «плывет». Для изобретателя понятия это принципиально. Любому, кто пожелает, Ж. Деррида предлагал уточнить его рядом дополнительных терминов [6, с. 56–57]. Я разделяю точку зрения тех специалистов, которые считают деконструкцию методом постижения текстовой реальности [7, с. 179].

С учетом того, что перенесение общих идей из одной сферы гуманитарного знания в другую требует особой научной осмотрительности, понятие деконструкции в данной статье трансформировано и приведено в соответствие со спецификой театра как вида искусства. Под деконструкцией здесь и далее понимается сознательное пересоздание режиссером хронотопа пьесы в хронотоп спектакля, ведущее к изменению предлагаемых обстоятельств времени и действия спектакля. Надеюсь, из контекста работы читателю это будет ясно.

Не претендуя на полноту освещения поэтики сценического постмодернизма, выделим только одно звено, но весьма существенное: хронотоп в постмодернистском спектакле.

Хронотоп — одно из важных понятий литературоведения, введенное М. М. Бахтиным и представленное как целостный и единый эстетический феномен в очерках по исторической поэтике: «Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем» [8, с. 235].

В романе хронотоп не только образно конкретизирует пространственно-временные параметры повествования, но и эстетически оформляет сюжетные перипетии. По существу, он представляет собой становой хребет романного содержания: «В хронотопе завязываются и развязываются сюжетные узлы. Можно прямо сказать, что им принадлежит основное сюжетобразующее значение» [8, с. 398].

По мысли ученого, сюжетное событие только тогда становится образом, когда обретает почву в хронотопе: «Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории» [8, с. 235]. При переносе на сцену авторский хронотоп становится еще более зримым, чем на страницах книги. Повинуясь законам сцены, он утрачивает свою литературную целостность и превращается в сценический хронотоп, в котором наглядно обозначается точка «встречи реального и метафизического пластов хронотопа» [9, с. 445].

Структурообразующая функция хронотопа равным образом распространяется и на литературу, и на театр. Но законы его бытования на драматической сцене иные, нежели в литературном произведении. Прозаик, драматург или поэт описывают время и место действия средствами литературного слова. На сцене слово автора воплощается в красках, объемах, фактурах декораций, звучит в слове актера и в музыкально-звуковом оформлении спектакля. В связи с этим «хронотоп, заложенный в пьесе, видоизменяется и продолжает усложняться хотя бы за счет новых наслоений — хронотопа представления и театра в целом...» [10, с. 445].

Если в романе точкой схождения времени и пространства является человек, то в спектакле точкой схождения оказывается человек играющий. *Nomoludens* — «сердцевина» сценического хронотопа, его нервная система. Это обстоятельство выводит на первый план и остро ставит проблему актера в постмодернистском спектакле как в теоретическом плане, так и в практическом отношении.

Образная трактовка времени и места совершения сценических событий, разумеется, важна. Но одухотворяет и одушевляет сценическую среду искусство играющих актеров. Если спектакль есть «синтез искусств», то артист (ансамбль артистов) есть «живой синтез» спектакля. В нем сходятся все силовые линии и энергии действия, и от искусства играющего актера зависит, сольются ли они в органичное единство.

Действие, разыгрываемое актерами перед публикой, есть родовой признак театра как вида искусства. Характер «подражания действию» может быть каким угодно (миметическим, масочным, знаковым и т. п.), но сущность театрального искусства — игра. Игровая природа действия — это «азбука театра», о чем весьма кстати напомнили сторонникам постдраматизма участники содержательной полемики о постдраматическом театре [11, с. 5–9; 5, с. 9–10; 12, с. 11–16].

Традиционный взгляд на соотношение литературы и театра исходит из признания объективной ценности взятого для постановки произведения мировой классики. Отсюда — стремление режиссера проникнуть в «зерно» автора и извлечь облик сценического хронотопа из текста. Предлагаемые обстоятельства времени и места действия, заданные автором (прозаиком, поэтом или драматургом — неважно), облекаются в образные одежды и превращаются в хронотоп спектакля (сценический хронотоп).

В случае с режиссурой, отрицающей самоценность взятого в работу литературного произведения, дело обстоит иначе. Режиссер-постмодернист имеет дело не столько с классическим литературным произведением, сколько с его историческим бытованием в культуре, с историей его воплощения на сцене. Создавая спектакль, он работает не только и не столько с классическим текстом, сколько со «шлейфом» его сценических истолкований, с чередой постановок в его сценической истории. Налаживание игрового контакта с ними приводит к созданию такого хронотопа спектакля, в котором происходит конфликтная сшибка, ироническое отталкивание и взаимопроникновение самых разных театральных времен, культур, идей и дискурсов. Волей режиссера исходный авторский хронотоп подвергается деконструкции. Создаются новые предлагаемые обстоятельства времени и места сценического действия, порой разительно отличные от авторских. А уже к ним «подверстываются» действующие в этих обстоятельствах лица, нередко весьма далекие от тех, что предполагались автором.

Режиссерская деконструкция авторского хронотопа ставит исполнителей ролей в трудную ситуацию. Автором в пьесе задан один художественный тип, с присущей ему психологией, структурой личности, культурой чувств, мотивировками поведения — актеры на сцене должны воплощать другой, для которого в классической пьесе оснований маловато. Чаще всего проблема решается установлением игровой дистанции между литературными персонажами и сценическими образами. Вместо лицемерия 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. Отсюда вытекают общие принципы постмодернистской поэтики в искусстве театра:

- отказ от литературного текста как истока сценического действия («смерть автора»);
- деконструкция классического произведения;
- создание хронотопа спектакля путем сдвига или прямой ломки авторских предлагаемых обстоятельств времени и места действия;
- игровое отношение как к формальной структуре произведения, так и к его содержательным смыслам и ценностям (принцип иронии и постиронии);
- игра режиссера с авторскими персонажами, мотивами и темами, с отдельными эстетическими приемами автора, структурой литературного произведения в целом и с чужими постановочными приемами (принцип цитатности);
- активное использование инновационных цифровых технологий (мультимедийных проекций, телевизионных экранов и др.), приемов и принципов кинематографа;
- коллаж как игровой постановочный прием;
- монтаж как принцип создания сценического действия.

Кажется, нет ничего более чуждого этим принципам, чем драматургия Островского, для которой в свое время было найдено точное жанровое определение: «пьесы жизни». В каждой из них действие течет от начала к финалу, как вода в русле реки, органично и естественно. Там, где возникает препятствие — вскипает и бурлит, где жизненные берега раздвигаются — движется мерно, просторно, плавно, а там, где на дне реки скопилось слишком много житейской мути, — течение действия замедляется, становится муторно-томительным, грузным, тяжким для персонажей.

Столь же органична и столь же естественна театральность «пьес жизни». Во многом она обусловлена условиями и условностями театра того времени, в котором состоялись их первые премьеры. А поскольку в эпоху классического реализма игрались они превосходно, сложился постановочный канон Островского — тот самый «театральный мундир», с которым люди театра обращаются по-разному. Одни пытаются его подновить и освежить, вторые — перелицевать, а третьи — разрезать на куски и поиграть с обрезками.

Сценическая судьба Островского завидна. В ней были взлеты, успехи и триумфы, недоразумения и полуудачи. Были и провалы, но со сцены «пьесы жизни» не сходили никогда. Они прошли через многое: как в зеркале, увидели себя в исполнении мастеров сценического реализма; познали модернистскую стилизацию; примерили авангардистскую циркизацию и кинофикацию; испытали соцреалистическую социологизацию образов и публицистическую вульгаризацию своих сюжетов. На исходе прошлого столетия они подверглись постмодернистской деконструкции и заново удивились сами себе.

Мода на постмодернизм породила многотиражные «издания» классики на разных сценах, набранные одним «шрифтом». Публике предлагается картинка, сделанная по принципу «пышно-дорого-богато»: претендующие на гламурность артхаусные декорации; развернутые на зал фронтальные

мизансцены; современные костюмы на выдернутых из родной среды исторических персонажах; экраны, развешенные там и сям, где надо и не надо; создаваемые с помощью цифровых технологий мертвенные фрагменты декорации и т. д. и т. п. Беда в том, что среди этого постановочного великолепия актеры зачастую играют по старинке, как в провинциальном академическом театре середины прошлого века, только хуже.

Постмодернистский «театральный мундир» Островского ничем не лучше прежних. Перефразируем классика: все «театральные мундиры» одинаковы, каждый талантливый спектакль талантлив по-своему. Вопрос о том, с какой театральной поэтикой — романтической, реалистической, модернистской, постмодернистской или авангардной — соотносится талантливый спектакль, непринципиален.

С постмодернистскими обработками «пьес жизни» критику иметь дело не просто. Обнажение и переформатирование авторских игровых структур нередко шокирует и отталкивает, а технологически безупречная «картинка», в которой это обнажение и переформатирование происходит, выглядит неуместно. Использование высоких технологий в сценографии спектакля не решает актерской проблемы. Допустим, на экран выводится крупный план исполнителя роли. Работа актера на камеру и работа на зал — это разные психотехники и приемы игры. Можно ли одновременно играть лицом на камеру, а корпусом — на зал? На сцене крупный план создается принципиально другими приемами (актерскими, мизансценическими, световыми), чем в кинематографе или на телевидении.

Если сохранять аналитическое равновесие и не впадать в напрасный нигилизм, то надо признать: в конечном счете в театре все решает талант. Талантливая, артистичная и умная игра режиссера с авторскими идеями и формами на наших глазах перевоплощает «пьесу жизни» в «спектакль играющей жизни». Если режиссер скуден на талант, постмодернистский принцип игры удешевляется и спектакль превращается в претенциозное интересничание на грани дилетантизма.

Только бездумные апологеты постмодернизма называют его мейнстримом современного театрального процесса. Трезвомыслящий аналитик справедливо замечает, что реальная театральная жизнь России «характеризуется равноправным сосуществованием разных стилевых систем — реалистической, модернистской и постмодернистской» [4, с. 123].

Для «пьесы жизни» не страшен никакой постмодернистский разворот, она выдержит что угодно, но при единственном условии — сохранении в спектакле базовых гуманитарных ценностей автора. В поле нашего внимания — спектакли малой формы, в которых деконструкция авторского хронотопа проходит не в конфликте, а с опорой на традиции русской и мировой культуры, и актеры существуют в постмодернистском хронотопе умело, органично, артистично.

Классиком отечественного сценического постмодернизма можно смело именовать Юрия Погребничко. Он первым применил принцип деконструкции к русской классике. Создал образцовую постмодернистскую композицию

по комедии «Лес» и трижды к ней возвращался, варьируя мотивы, уточняя сценические предлагаемые обстоятельства, меняя название спектакля: в первой редакции — «Лес» (1987), во второй — «Нужна трагическая актриса» (1989), в третьей — «Нужна драматическая актриса» (2000). Речь пойдет о третьей редакции, поставленной на крохотной сцене театра «Около дома Станиславского», — в ней режиссерский замысел обрел завершенность и полноту.

В постановке Погребничко время и место действия раздвинуто вширь, гораздо дальше окрестностей усадьбы Пеньки: пешее путешествие двух актеров «из Керчи в Вологду, из Вологды в Керчь» длится всю жизнь; в их экзистенцию входит бескрайнее пространство России, взявшее власть над актерской душой. Место действия — случайная остановка на этом бесконечном пути, отмеченная посеревшей от прошедших дождей и морозных зим деревянной вышкой, не то пожарной, не то сторожевой, не то караульной. Возникает впечатление, что актеры забрели в давно опустелый сарай или на склад, где только и есть, что останки съеденной временем обстановки.

Действие разворачивается в местности унылой, заброшенной, забытой и богом, и людьми. Критики окрестили ее «зоной» и написали о ней как о случайно уцелевшем «осколке лагерного мира». Но если это и зона, то другая, родственная той, которую показал в фильме «Сталкер» Андрей Тарковский. Кроме физических объектов, она содержит в себе экзистенциальное пространство памяти о прожитом, но до конца не отжитом. В том, как «дышит» зримое пространство «зоны», чувствуется незримое, таинственное присутствие вечности, отзвук замершей бесконечности. Воздух спектакля пульсирует воспоминаниями о сыгранных ролях и пройденных дорогах. Он содержит в себе все несбывшиеся актерские мечты, утраченные иллюзии и не утраченные надежды. Источник действия — неутолимая жажда актерства в пеших путешественниках. Обосновавшись на новом месте, они мгновенно превращают сарай в пространство для игры. Здесь они хотят разыграть «Лес», если найдут драматическую актрису, способную любить и броситься в пруд от любви («Душа мне, братец, нужна, огонь...»). С полной самоотдачей они приступают к выбору актрисы на роль Аксюши. Трагик Несчастливцев берется за роль режиссера-постановщика грядущего спектакля, а комик Счастливец берет себе роль богатой барыни Гурмыжской. (Чем не повод забыть о своей бедности?)

Сценический сюжет движется рефлексией театра о самом себе, о своей игровой природе. Что есть театр и что такое актерство: способ забвения жизни, форма спасения от жизни, стремление к ее преображению или, может быть, просто-напросто игра в жизнь? Ироническая горечь покоя, легшего на сердце после того, как все изжито и кончено, слышится в интонации, с какой Несчастливцев (превосходная работа Алексея Левинского) читает стихотворение Георгия Иванова: «Хорошо, что нет Царя, / Хорошо, что нет России, / Хорошо, что Бога нет». Кажется, Левинский в этот момент не то чтобы вышел из роли, скорее отстроился от нее, ибо, читая стих, он высказывается не только о себе, но о всем русском актерстве. А может быть,

настолько погрузился в себя, что забыл о том, что идет спектакль, что он на сцене, и начал негромко произносить стих «от себя» и о себе? В этом спектакле так тоже может быть.

Погребничко считает, что игровое преобразование реальности таит в себе «возможность духовного прорыва». Он ставит спектакль о людях, готовых истратить свою единственную жизнь на то, чтобы однажды этот прорыв все-таки произошел. Он сам так работает и так живет.

Анатолий Праудин, ставя «Бесприданницу», следует указаниям автора и разворачивает сценический сюжет перед входом в кофейню. Сама кофейня спрятана за кулисами. Перед глазами зрителей — только несколько столиков, вынесенных лакеями наружу по случаю теплой летней погоды. Маленький оркестр что-то наигрывает. Столы — основной декорационный модуль. Лакеи их переставили, большую часть вынесли, с двух других одним взмахом сняли белые скатерти и другим взмахом накинули цветные — вот и квартира Карандышева. Убрали почти все столы, оставили только один, переменив на нем скатерть, ковер тоже сменили с черного на красный — дом Огудаловых.

Это не значит, что актеры на амплуа «кушать подано» обслуживают «первых сюжетов». Отношения между ними разработаны так, что любо-дорого посмотреть. Даже чисто служебные роли играют с той полнотой психологизма, которою славились артисты Первой студии МХТ и актеры раннего Анатолия Васильева. Хозяина кофейни играет народный артист Николай Иванов, ни больше ни меньше. И создает образ законченный, объемный. Не кричит, не валяжничает, руками не размахивает, лакеям (их у него двое) приказывает негромко, но так, что не посмеешь не исполнить мгновенно. Но видно, что не обижает ни в обращении, ни в тоне. К служащей девушке «на подхвате» (она в беленьком чепчике и милом фартучке, надетом поверх платьица с оборками) относится по-доброму, подбадривает взглядом или кивком головы, когда она теряется. Клиенты для него — не «кошельки» с готовой платой за услугу и возможными чаевыми, а гости дорогие. С Паратовым (Александр Борисов) дружески обнимается — видно, что давно знакомы и встрече рады. Оба сильные, мужественные, подобранные — таким лучше не перечить, для встречного-поперечного они могут быть опасны. Не случайно за пояс Хозяина заткнут топор — он сможет, если что, пустить его в дело.

Вожеватов (Юрий Елагин) поглядывает исподлобья, недобро, иногда кривит губы. Весть о предстоящем замужестве Ларисы подает Кнурову со скрытым злорадством — съел? Ревнив к чужим успехам, статусам и доходам — сам так не может, хотел бы, как Паратов, но не умеет, и знает, что не получится, и оттого ни на секунду не покидает его тоскливая, тяжелая зависть к соперникам на любовном фронте. (Впрочем, любовь тут ни при чем. Фронт соперничества — налицо, а любовь — отсутствует напрочь.) Изнывая от злобы и не зная, куда выплеснуть накопившееся, он обмазывает Робинзону (Александр Кабанов) лицо какой-то жидкой дрянью и прямо в лицо впечатывает комья пуха — полегчало. А тот сидит согнувшись и глотает со слезами впечатанное.

Извивы душевной жизни прописаны точно, с давно не виданным на сцене богатством подробностей, в каждом (!) персонаже. Все три часа сценического времени Кнуров (Владимир Баранов) снедаем поздней, завистливой и злобной, страстью к женщине, про которую нельзя сказать, что она «эфир», но прочитать на строгом челе «Не продается» — можно. Мы видим, как под угрозой полного самоуничтожения удачливый и всеми обожаемый Паратов — Борисов принуждает себя отказаться от смелых повадок любимца судьбы. Харита Игнатъевна стоически выдерживает бряхимовские катаклизмы, не пасует ни перед кем и не теряет лица в любой ситуации (Ирина Соколова играет ее настоящей петербургской дамой, «столичной штучкой», которой в Бряхимове никто не ровня, кроме Паратова). Презираемый всеми Карандышев (Сергей Андрейчук) любит свою Ларису так глубоко, несказанно и трепетно, что убивает ее. Не из ревности, а потому что не хочет для нее оскорбительной судьбы содержанки. И, понимая это, Лариса благодарит несостоявшегося жениха за его «благодеение».

Вопрос: при чем здесь сценический хронотоп? Не отвлеклась ли я от темы статьи? Нет, я только хочу показать, какую жизнь можно вычитать из «пьесы жизни», если довериться той художественной реальности, которую создал (сочинил, изобрел) автор. В пространстве сцены создается течение общей жизни, одной на всех в городе Бряхимове. Атмосфера действия пропитана предвестьем чего-то нехорошего. В воздухе спектакля разлитое предчувствие беды — в паузах, переглядках, зонах молчания, до краев наполненных подтекстовой жизнью.

Вторжения более поздней эпохи в спектакле есть, но они не разрушают атмосферы, только проблесками мелькают, напоминая, что перед нами жизнь, но жизнь, преображенная эстетически. На подоконнике — фотокарточка Станиславского в роли Паратова, на столе — фотопортрет Веры Комиссаржевской, перевязанный траурной ленточкой. Ее поминают, как положено, водочкой. В спектакль входит поминальная (погребальная) тема. В финальной сцене — опять поминки, но уже по Ларисе. В том, что она присутствует на них, поднимает бокал и произносит свой прощальный тост, нет никакой мистики. Но есть ощущение, что говорит она откуда-то «оттуда», из какой-то не ведомой никому здесь дали, глядя на всех покойно и просто. Напряжение спало. Она уже «там». Весь спектакль неведомая «та» реальность просвечивала сквозь до оскомины знакомую «эту», а в момент гибели героини они сомкнулись. На этом свете, среди сидящих за поминальным столом людей, ей больше нечего делать, и Лариса медленно покидает сцену. После недолгого молчания Вожеватов и Кнуров возвращаются к начатому в первой картине разговору о поездке в Париж. Излюбленная Островским кольцевая композиция находит точное сценическое решение.

Трактовка темы смерти определяет самое существенное в художественной философии любого писателя. У Островского это всегда кульминационный взлет действия. От социально-бытовой горизонтали душа возносится ввысь по духовной вертикали — это центральное событие в событийной цепи

сюжета. «Событие, вторгаясь в жизнь как нечто исключительное, выводит людей из обычного самочувствия и, заполняя пьесу, вытесняет быт», — определил театральную сущность события А. П. Скафтымов [13, с. 411].

Персонажами Островского смерть понимается и переживается как длящееся «разлученье души с телом» [14, с. 233]. И этому событийному моменту в «пьесах жизни» — особое внимание режиссуры.

На сцене событие смерти — всегда главное, разрывающее цепь сюжетных событий, устремленных от начала спектакля к финалу. По словам С. С. Аверинцева, в минуты иссякания человеческой жизни «подсознательное особенно близко подходит к сверхсознательному» [15, с. 49]. В эти мгновения действие начинает лихорадочно пульсировать: то затормаживаться, то стремительно ускоряться. Темпоритм действия словно выписывает кардиограмму души в страшные минуты «втекания» временного потока событий в вечность. «Время» оказывается парной категорией к понятию «вечность», пространство распадается в бесконечность, а точкой их схождения оказывается человек, застигнутый на пороге земного бытия.

Перейдем к трем постмодернистским спектаклям, сравнительно недавно поставленным на малой сцене: «Гроза» в режиссуре Евгения Гельфонда (НХТ, 2016), «Не от мира сего» Екатерины Половцевой (Театр им. Пушкина, 2017), «Безприданница» Дмитрия Крымова (ШДИ, 2017). Деконструкция сценического хронотопа в них более решительная, чем у Праудина, но режиссеры на нее идут в надежде на освобождение актера от автоматизма восприятия пьесы и роли. Общая черта этих спектаклей — «обжитость» сценического пространства, в котором актеры пребывают органично и свободно, несмотря на то что действие разворачивается не во времена Островского, а в начале XX столетия. Объединяются постановки еще по одному признаку, сюжетному: все три «пьесы жизни» заканчиваются смертью героини<sup>1</sup>.

«Гроза» решена Евгением Гельфондом в жанре «репетиции с антрактом». Сцена, залитая ровным солнечным светом, напоминает небольшой репетиционный зал. Овальные проемы арок, пюпитр с нотами, разновысотные табуреты, две стремянки. Фактура обстановки — желтовато-высветленное дерево. В этом небольшом пространстве много воздуха и света.

Ощущение легкости усиливается, когда на сцену выходят актеры в светлых летних костюмах и актрисы в легких нарядах белого, кремового, молочного оттенков. В их облике нет ничего от калиновцев, больше — от чеховских интеллигентов. Режиссер (Алексей Зайков) раздает им тетрадки с ролями, зачитывает цитаты классиков режиссуры о пьесе и приглашает к началу репетиции.

Актеры перешучиваются, подначивают друг друга, сыплют знакомыми «пословичными» названиями, со смешками перебрасываются репликами из полученных ролей. Они как бы «примеряют» на себя предлагаемые обстоятельства пьесы и пытаются «внедриться» в порученные им роли. Режиссер всматривается в них и внимательно

<sup>1</sup> Подробное описание этих спектаклей приводится в моей статье «Островский своими словами, штрихами и красками» [16]. Материалы из нее использованы далее, но рассмотрены в другом ракурсе, predetermined проблематикой работы.

вслушивается в речевой разнობой. Когда улавливает верную интонацию, легонько ударяет дирижерской палочкой по глюкофону, который держит в руках. Актеры слышат извлекаемые звуки и невольно подстраиваются под них. Постепенно шутки стихают. Труппа серьезнеет. Начинается настоящая «разведка» пьесы.

Актеры, воспитанные в школе Станиславского, работают этюдным методом. Видно, что он им впору. Они слышат интонацию партнера и отвечают в нужном тоне, улавливают смысловой посыл и посылают в ответ точный встречный импульс. За штампами не прячутся, остаются собой. Играют без жирных курсивов и эффектных подчеркиваний. Описательные места текста сокращают, недосказанное прячут в подтекст. Работают в стиле раннего Московского Художественного театра, с долгими, эмоционально насыщенными паузами, подробно разработанными по внутренней линии.

Не весь произносимый со сцены текст — из пьесы, но его переложение «своими словами» корректно. В сцене в овраге иронические комментарии Кудряша (Константин Талан) и смешливые реплики Варвары (Татьяна Кельман) ставят Бориса (Петр Оликер) в глуповатую ситуацию. Веселое оживление зала его еще больше смущает, а при появлении Катерины (Марина Оликер) он теряется окончательно. Исполнение искрит настоящим живым юмором. Свидание молодых играется без бытового окраса или нарочито сгущенного драматизма. Выстраивается параллель к сцене свидания Дикого с Кабанихой. Александр Майер и Татьяна Богдан разыграли ее как «хорошо темперированный клавир». Ревнивые подозрения, взаимные упреки, неизжитое любовное тяготение, минуты нежности, сожаление об упущенном счастье — каждому оттенку переживаний найдены точные интонационные и пластические характеристики.

Отлично решена финальная сцена. Режиссер зачитывает строки последнего акта, собираясь растолковать актерам, что и как здесь играть. Катерина, которую вымотала сцена прощания с Борисом, решает, что с нее довольно. Борис уехал, все кончено, ничего не нужно. Она забирает у режиссера тетрадь с текстом и вкратце объясняет сгрудившимся вокруг нее людям, что в могиле — лучше, чем с ними.

Интонационно актрисой выделена лишь одна фраза: «Кто любит — тот будет молиться». Она обращена ко всем присутствующим: действующим лицам пьесы (обитателям города Калинова), персонажам спектакля (актерам времен раннего Художественного театра), исполнителям ролей (актерам Нового Художественного театра), публике («немым зрителя финала»).

Закон человечности, в защиту которого выступил театр, действителен для всех времен, пространств и людей, сложно и прихотливо сплетенных в пространстве челябинского спектакля. Таков содержательный смысл принятой Гельфондом деконструкции классического сюжета.

Персонажи спектакля Екатерины Половцевой «Не от мира сего» бродят по пустому зрительному залу, вольготно разваливаются в креслах, иногда о чем-то негромко переговариваются, а на сцену выходят только тогда, когда

это требуется сюжетом, и играют впритык к зрителям, рассажены вдоль левых кулис. В зале царит атмосфера кабаре, на сцене — декаданса. В зале — ленивые позы, пошлые ухаживания, кокетливые взвизги, шепотки на ухо и по временам нехорошие улыбочки. На сцене — чередования световых потоков, пластических образов, пауз и звуков.

В декорации господствует стиль *art nouveau*. Обстановка производит впечатление дорогого антиквариата: расписные ширмы, старинные часы с маятником, стильное обрамление зеркал и картин по стенам, изящные безделушки на туалетном столике, шкаф со стеклянными дверцами, сияющие приборы на массивном столе, тяжелые шторы на окнах. Вся эта роскошь поблескивает и мерцает в меняющемся свете хрустальных люстр, торшеров, настольных ламп, прожекторов. В зыбком, неверном освещении и действие будто подрагивает: то нетерпеливо приплясывает, то двусмысленно подмигивает, то в нерешительности медлит и впадает в транс.

Тут в пору вспомнить о драматургии Ибсена и прозе Андреева или Сологуба, о кинематографе Бергмана или Антониони, в которых чередования световых потоков, пластических образов, пауз и звуков порою значат больше, чем смысл произносимых актерами слов.

Нервно вибрирующее течение действия содержит резкие акценты, связанные с вторжением современности на сцену. В минуту рефлексировующего самобичевания неверный супруг героини Кочуев (Алексей Воропанов) неожиданно сбивается с монолога Островского на стихи Бродского. В чтении слышна едва заметная нота иронии: публичное раскаяние героя, к тому же излагаемое певучими стихами, не вызывает у автора спектакля ни малейшего доверия.

Мать героини (Эльмира Мирэль), одетая в вызывающий наряд стриптизерши, решительным шагом выходит из полутемного зала на освещенные ярким светом подмостки и, завладев микрофоном, толкает темпераментную речь в защиту святой материнской любви: «Я стану просить, чтоб запретили судам бунтовать против меня моих дочерей, чтоб их непослушание в судах не оправдывали. Я же мать; я свои права знаю». Говорит она с напускной горячностью, явно работая на публику, ни дать ни взять участница телевизионного ток-шоу — еще один проблеск разящей насмешки.

Театральная публика в течение этих фрагментов тоже трансформируется. В момент чтения стихов зрители превращаются в участников эстрадного «вечера поэзии», а в момент выступления перед ТВ-камерами — в массовку телепрограммы, живо реагирующую на выхваченный из текста узнаваемый мем «яжемать».

Обитатели «мира сего» внешне пышут здоровьем, а внутренне чем-то подточены, разъедены гнильцой «передоновщины». Играются они в бодрых мажорных тонах, в остром рисунке, резкой пластике, броских жестах.

Иное дело — утонченно-изысканная героиня «не от мира сего». Роль Ксении (Анастасия Лебедева) строится на прихотливых ритмах и нервно-вибрирующих интонациях. Воссоздавая душевный строй героини, актриса



не позволяет себе развинченности. Даже опасные сцены, в которых Ксения пугается странных сумеречных видений, истерически дрожит, приходит в отчаяние и умирает, исполняются строго и четко. Ее смерть больше похожа на успение. Никаких судорог, предсмертных хрипов и метаний. Ксения медленно опускается в кресло, слегка наклоняет голову к плечу и замирает.

Но заканчивается спектакль не этим печальным *diminuendo*, а репликой Снафидиной, изъятой из второго акта и дерзко смонтированной с финальной сценой: «Я просила, я молилась, чтоб она умерла еще в отрочестве, девицей. Тогда бы уж туда прямо во всей своей младенческой непорочности...» В этот момент ирония режиссера срывается в саркастичный абсурд. Печали в финале спектакля нет — есть горькая досада на то, как нелепо, глупо, противно устроен «мир сей», как оскорбительно в нем пребывать живой человеческой душе, если она «не от мира сего».

В руках Дмитрия Крымова «Бесприданнице» предстояло нешуточное испытание на художественную прочность. Режиссер-ироник (не исключено, что тайный постироник) экзальтации не переносит, сентиментальность презирает и в спектаклях расправляется с ними безжалостно. Подпустить слезу — не в его вкусе, а пересказать классический сюжет «своими словами», щегольнув при этом фамильярностью стиля и беспардонностью слога, как раз по нему. Поставленная им «Бесприданница» резка по фактуре. Монтажные склейки намеренно грубы, композиционные врезки нарочито вульгарны, а пространственная композиция вызывающе простовата.

Огромная плазменная панель на стене, перед нею — зрительный ряд, слева от нее — дверь, в проеме которой появляются персонажи; справа — другая, расположенная ближе к зрителю. Скучное, тоскливое, стертое пространство будней, с обшарпанной мебелью и бесформенными одежками из секонд-хенда, висящими слева на крючках длинной деревянной планки. С экрана слетают, бешено роятся и экзотически закручиваются в информационном шашаше взвихренные обрывки виртуальной реальности.

Кадры хроники: бегущие с поднятыми руками одинаковые футболисты и ревущие в азарте одинаковые болельщики; укладывающие конфеты в коробки одинаковые работницы кондитерской фабрики; склоняющие головы и перебирающие стройными ногами одинаковые балерины в белых пачках; одиноко мчащийся по абсолютно пустому проспекту президентский кортеж; плывущий прямо на зрителей пароход с красавцем-мужчиной на палубе; говорящая голова политического обозревателя; онлайн-трансляция постельной сцены Ларисы и Паратова, заснятой скрытой камерой. В непрерывно транслируемом информационном потоке всё всему равно и ничего не значит. Связь современности с историей разорвалась, и различия между столетиями исчезли. «История прекратила течение свое», а современность взбесилась. Мир, лишенный культурной иерархии, утративший духовную вертикаль, рассыпался на осколки.

Воздух перенасыщен мерзостью запустения. Дышать им могут только очень закаленные натуры, впрочем, столь же виртуальные, как персонажи

комиксов и мемов. Роли играют в брутальной манере, на форсаже: приемы исполнения агрессивны, краски характерности крикливы, пластика эксцентрична. Масочные гримы, наклейки и парики актеров «кричат» о черной комедии и «пищат» о своем происхождении из *commedia dell'arte*.

Центр этого сюрреалистического кошмара — героиня спектакля, волшебной сыгранная Марией Смольниковой. Внешне — вульгарная безголовая певичка из задрипанного кафешантана. Внутренне — русская Кабирия из глубинки, которой судьба не оставила ни малейшего шанса для финальной улыбки, а самой улыбнуться — душевных сил не хватило. Они были истрачены в тщетной борьбе за свое самостоянье.

В лихорадочном полубреду она мечется по сцене, читает цветаевские строки («Уж сколько их упало в эту бездну»), сбивается и забывает текст, бежит за дверь с игриво-похабной надписью, надеясь вспомнить и продолжить, но выскакивает с разобраным обрезом, дрожа от возбуждения, собирает детали, ищет взглядом, кто бы ее убил, и сует Карандышеву в руки.

Выстрел. Она падает. На экране расплывается кровавая клякса, не скрывающая своего «киношного» происхождения. Это не кровь Ларисы — это общее место мелодраматического сюжета на экране убогого кинотеатра. Монтажный стык «снимает» событийность смерти героини. Катарсиса не случилось, «очищения страстей страстями» не произошло. Неподходящее время и место для этого. Хронотоп не тот.

Крымов создает очень злую картину мира. Он играючи перемешивает экран и сцену, балетную классику и футбол, эстрадный шлягер и классический стих, спорт и политику, виртуальность и реальность, мужчин и женщин, Сартра и «сартир» (опечатка по Фрейдю), художественность и документальность.

«Безприданница» — настоящая энциклопедия постмодернистских приемов: радикальная деконструкция пьесы; намеренные анахронизмы хронотопа; саркастическая усмешка и ироническое остранение в атмосфере действия; едкое и насмешливое презрение к реальности, распространяемое и на историческое прошлое, и на современное настоящее; использование экранных образов; откровенный эклектизм стиля; травестия образности; произвольный монтаж редких цитат и расхожих постановочных приемов; коллажная композиция и, наконец, универсальный структурообразующий принцип игры со стереотипами — идеологическими, культурными, эстетическими, жанровыми.

В типовом постмодернистском спектакле *игра* есть способ существования человека театра, *деконструкция* — метод созидания новой театрально-эстетической реальности; *ирония* — средство освобождения или, по крайней мере, внутреннего отстранения от заезженных истин.

В самом общем виде постмодернистская модель спектакля такова.

*Время действия* — простой игровой сдвиг авторского времени в другую эпоху или сложное игровое смешение разных временных потоков, состоящих из давнопрошедшего, недавнего прошлого и текущего настоящего.

*Место действия* — игровое пространство сцены (вне зависимости от того, разворачивается действие в Замоскворечье или Калинове, в Бряхимове или на самом краю Москвы), предназначенное для игры актера.

*Действующие лица* — играющие актеры. Вопрос природы, характера и качества актерской игры в постмодернистском спектакле — важнейший, о чем говорилось выше. Если слово понимать как смысловой «квант» актерского исполнения, то движение, жест, пластику, мимику актера можно рассматривать как энергетическую «волну», идущую от него к публике. Анализируя поэтику сценического хронотопа, можно и нужно говорить о «квантово-волновом» единстве актерской игры: не о природной одаренности актера, а о его умении художественно преобразить свою природу на сцене.

Общность рассмотренных постмодернистских версий «пьес жизни» состоит в том, что «пьеса жизни» в ходе ее представления публике преобразается в «спектакль играющей жизни».

И в каждом из них сценическая жизнь играет по-разному.

Погребничко «окутывает» острые постмодернистские приемы атмосферой экзистенциального свойства.

Праудин своей тончайшей нюансировкой внутреннего рисунка ролей начинает движение от театрального психологизма к театральному антропологизму.

Гельфонд следует принципам мхатовской школы игры, перепроверя на «репетиции с антрактом» узловые позиции школы.

Половцева опирается на традицию нервного психологического тремоло, разработанную модернистской эстетикой и поэтикой.

Крымов монтирует встык элементы разных поэтик, объединяет их приемом игрового коллажа и вбрасывает в коллажное единство актрису, играющую в традиции сценического психологизма. (По отдаленной ассоциации это напоминает ситуацию Мейерхольда с Бабановой.)

Однако существо вопроса — не в языке, на котором сценический постмодернизм изъясняется с публикой, а в содержательном наполнении чаемой новизны. Когда талантливому человеку есть о чем поговорить со зрителем (и о чем с ним вместе помолчать, все понимая без слов), он и разговаривает с ним без фальши. Не изменяя ни себе, ни правде своего таланта, он создает новый игровой синтез, в котором великие традиции театрального прошлого органично сливаются с новейшими открытиями европейской драматической сцены.

Чужое — не значит навеки чуждое, особенно в искусстве театра. Каждое «чужое» театральное течение, влиявшее к нам из европейского далека, со временем переставало быть «чуждым». Его поэтика осваивалась, насыщалась русскими темами, находила опору в русской культуре, обретала русский культурный ландшафт, и течение становилось «своим», а потом и «родным». Так проходило становление чудесных культурно-исторических феноменов — русского классицизма, русского романтизма, русского символизма, русского абсурдизма... Возможен ли отечественный вариант сценического

постмодернизма, столь же эстетически богатый и разнообразный, как прочие «измы»? Спектакли, о которых шла речь в данной статье, позволяют на это надеяться.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Эпштейн М., Битов А. Разговор о постмодернизме // Знамя. 2019. № 5. С. 150–160.
2. Эпштейн М. Постмодерн в России: литература и теория. М.: ЛИА Р. Элинина, 2000. — 267 с.
3. Вилисов В. Нас всех тошнит. Как театр стал современным, а мы этого не заметили. М.: АСТ, 2019. — 336 с.
4. Крюкова Т. А. Постмодернизм в театральном искусстве: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2006. — 132 с.
5. Максимов В. И. Постдраматизм без берегов // Петербургский театральный журнал. 2014. № 2 (76). С. 9–10.
6. Деррида Ж. Письмо японскому другу / пер. с фр. А. В. Гараджи // Вопросы философии. 1992. № 4. С. 53–57.
7. Тарасов А. Н. Теория деконструкции как философско-теоретическая основа эстетики постмодернизма // Философия и общество. 2009. № 1. С. 174–187.
8. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С. 234–407.
9. Сальникова Е., Дмитриевский В., Крутоус В. О многосложности театрального хронотопа спектакля // Вопросы театра. Proscenium. 2020. № 3–4. С. 440–457.
10. Котович Т. В. Хронотоп театрального произведения: монография. Витебск: ВГУ им. П. М. Машерова, 2011. — 178 с.
11. Барбой Ю. М. Постдраматический театр и постреальный драматизм // Петербургский театральный журнал. 2014. № 2 (76). С. 5–9.
12. Песочинский Н. В. Правила нарушения правил // Петербургский театральный журнал. 2014. № 2 (76). С. 11–16.
13. Скафтымов А. П. К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова // Скафтымов А. П. Нравственные изыскания русских писателей: статьи и исследования о русских классиках. М.: Художественная литература, 1972. С. 404–435.
14. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 4. М.: Русский язык, 1991. — 683 с.
15. Аверинцев С. С. Несколько слов по поводу статьи Ю. Каграманова // Континент. 2011. Т. 3. № 149. С. 47–51.
16. Шалимова Н. А. Островский своими словами, штрихами и красками // Вопросы театра. Proscenium. 2018. № 3–4. С. 11–26.

#### REFERENCES

1. Epshtein M., Bitov A. *Razgovor o postmodernizme* [The Conversation about Postmodernism]. *Znamya*. 2019, no. 5, pp. 150–160.
2. Epstein M. *Postmodern v Rossii: literatura i teoriya* [Postmodern in Russia: Literature and Theory]. Moscow: LIA R. Elinina, 2000. 267 p.
3. Vilisov V. *Nas vseh toshnit. Kak teatr stal sovremennym, a my etogo ne zametili* [We are All Sick. How the Theatre Became Modern without Us Noticing It]. Moscow: AST, 2019. 336 p.

4. Kryukova T. A. *Postmodernizm v teatral'nom iskusstve* [Postmodernism in Theatrical Art]. Dissertation Thesis (Cand. Sc. in Art Studies). St. Petersburg, 2006. 132 p.
5. Maksimov V. I. *Postdramatizm bez beregov* [Postdramatism without Shores]. *Peterburgskiy teatral'nyy zhurnal*. 2014, no. 2 (76), pp. 9–10.
6. Derrida J. *Pis'mo japonskomu drugu* [Letter to a Japanese Friend]. Trans. by A. V. Garadzhi. *Voprosy filosofii*. 1992, no. 4, pp. 53–57.
7. Tarasov A. N. *Teorija dekonstruktsii kak filosofsko-teoreticheskaja osnova estetiki postmodernizma* [The Theory of Deconstruction as a Philosophical and Theoretical Basis of Postmodern Aesthetics]. *Filosofiya i obshchestvo*. 2009, no. 1, pp. 174–187.
8. Bakhtin M. M. *Formy vremeni i khronotopa v romane. Ocherki po istoricheskoy poetike* [Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes Toward a Historical Poetics]. In: Bakhtin M. M. *Voprosy literatury i estetiki: issledovaniya raznykh let* [Questions of Literature and Aesthetics: Studies of Different Years]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. 1975, pp. 234–407.
9. Salnikova E., Dmitrievsky V., Krutous V. *O mnogozlozhnosti teatral'nogo hronotopa spektakl'a* [On the Complexity of the Theatrical Chronotope of a Performance]. *Voprosy teatra. Proscenium*. 2020, no. 3–4, pp. 440–457.
10. Kotovich T. V. *Khronotop teatral'nogo proizvedeniya* [Chronotope of a Theatre Work]. Vitebsk: Vitebsk State University n. a. P. M. Masherov, 2011. 178 p.
11. Barboy Yu. M. *Postdramaticheskij teatr i postreal'nyj dramatism* [Postdramatic Theatre and Post-real Dramatism]. *Peterburgskiy teatral'nyy zhurnal*. 2014, no. 2 (76), pp. 5–9.
12. Pesochinsky N. V. *Pravila narusheniya pravil* [Rules Violations of Rules]. *Peterburgskiy teatral'nyy zhurnal*. 2014, no. 2 (76), pp. 11–16.
13. Skafymov A. P. *K voprosu o printsipakh postroyeniya p'jes A. P. Chekhova* [On the Question of the Principles Underlying the Construction of A. P. Chekhov's Plays] in: *Nravstvennyye izyskaniya russkikh pisatelej: stat'i i issledovaniya o russkikh klassikakh* [Moral Research of Russian Writers: Articles and Studies about Russian Classics]. Intro. article by E. Pokusaev and A. Zhuk. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1972, pp. 404–435.
14. Dal V. I. *Tolkovyj slovar' zhivogo velikoruskogo jazyka: v 4 t. T. 4* [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language: in 4 vols. Vol. 4]. Moscow: Russkiy yazyk, 1991. 683 p.
15. Averintsev S. S. *Neskol'ko slov po povodu stat'i Yu. Kagramanova* [A Few Words about the Article by Yu. Kagramanov]. *Kontinent*. 2011, vol. 3, no. 149, pp. 47–51.
16. Shalimova N. A. *Ostrovsky svoimi slovami, shtrikhami i kraskami* [Ostrovsky in His Own Words, Strokes and Colors]. *Voprosy teatra. Proscenium*. 2018, no. 3–4, pp. 11–26.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Шалимова Нина Алексеевна — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории театра России Российского института театрального искусства — ГИТИС.

E-mail: nislana@rambler.ru

ORCID: 0000-0002-6365-3813

#### ABOUT THE AUTHOR

Nina A. Shalimova — Dr. Sc. in Art Studies, Professor of Russian Theatre Department, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: nislana@rambler.ru

ORCID: 0000-0002-6365-3813

Статья поступила в редакцию: 9.10.2023

Отредактирована: 25.11.2023

Принята к публикации: 26.11.2023

Received: 9.10.2023

Revised: 25.11.2023

Accepted: 26.11.2023

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Шалимова Н. А. Постмодернистские версии «пьес жизни» А. Н. Островского: к проблеме сценического хронотопа // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. №4. С. 10–29.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-10-29

EDN AGNGFY

#### FOR CITATION

Shalimova N. A. Postmodern Versions of A. N. Ostrovsky's "Life Plays":

Towards the Problem of the Stage Chronotope. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2023, no. 4, pp. 10–29.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-10-29

EDN AGNGFY

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-30-41

EDN DCKYHD

УДК 792.075(092)"1941/1943"

А. А. Степанова

Российский институт театрального искусства — ГИТИС,  
Москва, Россия

ORCID: 0000-0003-3043-6967

## Начало войны. Эвакуация. Возвращение в Москву. Поступление в театральную студию. Материалы к биографии А. В. Эфроса (1941–1943)

### АННОТАЦИЯ

Статья посвящена важнейшему трехлетию (1941–1943) в судьбе А. В. Эфроса. Именно в это время он принял решение связать свою жизнь с театром. Однако нет никаких свидетельств, объяснявших бы мотивы подобного решения. Сам Эфрос никогда не говорил и не писал об этом, его родные и близкие также не оставили сведений на этот счет. Автор статьи предпринимает попытку проследить событийную линию биографии Эфроса тех трех военных лет и воссоздать исторический и культурный контекст его жизни. Выдвигается гипотеза, что именно эвакуация в город Молотов (Пермь) прямо или косвенно спровоцировала интерес юного Эфроса к театру.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Анатолий Эфрос, Великая Отечественная война, советский театр, Пермь (Молотов), студия К. М. Воинова, Анатолий Адоскин.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-30-41  
EDN DCKYHD  
УДК 792.075(092)"1941/1943"

Anna A. Stepanova  
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),  
Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0003-3043-6967

# The Beginning of the War. Evacuation. Return to Moscow. Admission to the Theatre Studio. Materials for the Biography of A. V. Efros (1941–1943)

## ABSTRACT

The article is devoted to the most important three years (1941–1943) in the life of A. V. Efros. At this time he decided to connect his life with the theatre. However, there is no evidence to explain the motives for such a decision. Efros himself never spoke or wrote about this, and his relatives and friends also did not leave information on this matter. And therefore the author made an attempt to trace the event line of Efros's biography of those three war years and tried to recreate the historical and cultural context of his life. Perhaps it was the evacuation to the city of Molotov (Perm) that directly or indirectly provoked young Efros's interest in the theatre.

## KEYWORDS

Anatoly Efros, Great Patriotic War 1941–1945, Soviet Theatre, Perm (Molotov), studio of K. M. Voinov, Anatoly Adoskin



О московской школьной учебе Эфроса не сохранилось сведений, только в анкете режиссер указал, что завершил обучение в 1941 году, с окончанием восьмого класса<sup>1</sup>. Выпускные балы в столице прошли 20–21 июня. Стояла жара, было душно, когда в полдень по всему городу голосом В. М. Молотова, объявившего о начале войны, заговорили репродукторы: «Наше дело правое! Враг будет разбит! Победа будет за нами!» Жизнь переменялась сразу. «Одновременно с огромным патриотическим подъемом, вызванным сообщением т. Молотова, среди населения появились панические настроения. Во многих магазинах образовались очереди, покупают, главным образом, сахар, крупу, соль. Очереди наблюдаются также за керосином. В сберегательных кассах много людей за получением вкладов и сдачей облигаций государственного займа» [1, с. 405]. Уже в первый день войны москвичи принялись носить песок на чердаки своих домов, чтобы спасти их от зажигательных бомб, а к вечеру начали действовать жесткие правила затемнения, и припозднившихся прохожих пугали фантомные черные улицы города.

Эфросы, судя по скудным сведениям гитисовской автобиографии, покинули Москву довольно быстро. «Завод, где работали мои родители, эвакуировали в г. Энгельс»<sup>2</sup>. Этот город, расположенный на Волге в семи километрах от Саратова, принял за все военные годы несколько оборонных заводов и тридцать пять тысяч эвакуированных. До того Энгельс девятнадцать лет был столицей АССР немцев Поволжья, но 28 августа 1941 года утратил этот статус. Неизвестно, видел ли Анатолий Эфрос, как высылали русских немцев из их собственного города, но, скорее всего, нет: «В Энгельсе, пробыв месяц и получив там паспорт, т. к. мне исполнилось 16 лет, я уехал с родителями в Молотов, куда послали работать моего отца. В г. Молотове я поступил на завод и работал до отъезда в Москву, одновременно кончая 9-ый и 10-ый класс в вечерней школе. В Москву я приехал в 1943 году»<sup>3</sup>. Шестнадцать лет Эфросу исполнилось 3 июля, так что он прибыл в Молотов либо к концу лета, либо в самом начале осени.

Можно только вообразить, как семья Эфросов, прежде весьма благополучная по меркам того времени, передвигалась по мобилизующейся стране. Неизвестно, как ехали, в относительном комфорте или наоборот. Неизвестно, как переносила все это избалованная родителями и мужем Лидия Соломоновна.

Зато вполне понятно и безо всяких свидетельств, как изо всех сил оберегал близких Исая Васильевич. Наверняка Эфросу легче родителей давались все дорожные тяготы, потому что, несмотря на войну, это было путешествие и приключение: нигде, кроме смутно помнившегося Харькова, Москвы и, судя по сохранившимся фотографиям, дачных пригородов, он до сих пор не бывал.

1 Эфрос А. В. Автобиография. Личное дело А. И. Эфроса // Архив Российского института театрального искусства — ГИТИС.

2 Там же.

3 Там же.

«Областной центр г. Молотова физически существовал 17 лет — с 9 марта 1940 по 4 октября 1957 года» [2, с. 107]. Имя одного из самых крупных тогда советских государственных деятелей В. М. Молотова (1890–1986) «присвоили Перми в честь 50-летия Молотова и отменили, после того как Молотов был снят со всех постов в результате поражения антипартийной группы. На молотовскую эпоху Перми падают годы войны, годы резкого роста города, эвакуация в город Молотов военных заводов, эвакуация Кировско-Мариинского театра и ленинградского хореографического училища» [2, с. 105].

Юный Эфрос, вступивший в совершеннолетие посреди длинного пути в эвакуацию, оказался в городе, где, как полагают многие исследователи, Чехов поселил своих трех сестер, тоже вынужденно оставивших Москву; а Пастернак, полгода там проживший перед революцией, переименовал его в Юрятин и сделал местом действия «Доктора Живаго». Город стоит на высоком берегу, вдоль реки Камы, тогда он был окружен не только сосновыми борами, но и гулаговскими лагерями. С началом войны Молотов быстро осваивал законы тыловой жизни.

«В августе-сентябре по всему городу виднелись плакаты и карикатуры. Они вывешивались на площадях, в окнах магазинов и аптек. В Комсомольском сквере был помещен плакат “Больше военной продукции”; на здании гастронома на углу улиц К. Маркса <...> и Ленина <...> — “Непобедимых армий не было. То же самое нужно сказать о нынешней армии Гитлера”; на здании театра оперы и балета — панно — “Бьемся мы здорово, колем отчаянно, внуки Суворова, дети Чапаева. <...>” [3]. На первых прогулках по незнакомому городу да и потом Эфрос наверняка читал эти и многочисленные другие лозунги-призывы, рассматривал сопровождавшие их рисунки, созданные в просуществовавшей всю войну в Молотове Агитмастерской по изготовлению плакатов и агитокон, которая каждый месяц выпускала не меньше десяти цветных плакатов тиражом примерно триста штук, которыми и обклеивали весь город.

«Население города быстро увеличивалось — с августа начали прибывать беженцы и эвакуированные. Появились новые проблемы: всех нужно было где-то расселить и устроить на работу. Стало не хватать элементарного: бань, прачечных, дезинфекционных помещений» [3]. Неизвестно, в каких условиях в молотовскую пору оказались Эфросы, но, как и у большинства заводчан, быт их вряд ли был слишком благоустроенным. Людей селили на окраинах возле эвакуированных заводов, для них спешно строили двухэтажные засыпные или щитовые деревянные бараки, из которых образовывались целые поселки. Скорее всего, и Эфросы жили так, где-то в отдалении от центра города. «Еще не вовсе забытые и вновь вернувшиеся продуктовые карточки, очереди, скудные запасы одежды и в особенности обуви, которые нечем пополнить, скученность, перед которой обычный коммунальный быт выглядел роскошью, а главное, оторванность от дома — все это не то чтобы не замечалось,

но ощущалось временным, рождало энергию стремления к мирной жизни, которая, казалось, после войны будет особенно прекрасной» [4, с. 270].

А между тем в самом Молотове «культурная жизнь не останавливалась. Она по-прежнему оставалась в форватере событий, помогала горожанам выжить. С 26 августа в молотовском драматическом театре состоялась премьера пьесы Константина Симонова “Парень из нашего города”. Тремя днями позже в художественной галерее открылась выставка. На ней была представлена картина нашего известного земляка<sup>4</sup> К. Петрова-Водкина “Тревога”<sup>5</sup>. Посетители могли увидеть плакаты “За Родину” А. Полянского, “Чем крепче тыл, тем крепче фронт” О. Эйгенсса, “За Родину! За Сталина!” И. Тоидзе. Еще были концерты, танцы, художественная самодеятельность. . .» [3] (Авторская орфография сохранена. — А. С.).

Впрочем, художественную галерею вскоре закрыли для посещений, потому что в город «был эвакуирован почти весь богатейший фонд Государственной библиотеки им. Ленина, здесь же “укрывались” экспонаты двух важнейших художественных музеев страны — Третьяковской галереи и Русского музея» [5, с. 33]. А еще сюда прибыли сотрудники и коллекции московских Государственного музея восточных культур и Государственного театрального музея имени А. А. Бахрушина. Не только людей, но и экспонаты разместить было нелегко.

Приезжие заметно повлияли на строй жизни тылового Молотова: город был перенасыщен произведениями искусства и творческими людьми. «Молотов — это эвакуация культуры: книги Веры Пановой, фотографии Родченко, картины Иогансона, тайное пророчество Мессинга о точной дате смерти Сталина (предсказание было сделано в конце войны), гениальный хит Хачатуряна “Танец с саблями”, написанный в нашей семиэтажке, в гостинице Центральная» [6].

Конструктивистская гостиница «Центральная» на улице Сибирской, построенная в начале тридцатых годов, в обиходе так и называлась тогда — «семиэтажкой». Она стала своеобразным эпицентром жизни эвакуированных артистов, композиторов, художников, писателей. Здесь А. И. Хачатурян создавал балет «Гаяне», тут же оставался в 1943 году С. С. Прокофьев, приехавший на доработку партитуры «Золушки» для Кировского театра оперы и балета. Тяжело больной Ю. Н. Тынянов здесь написал свой последний рассказ «Гражданин Очер». В. А. Каверин случайно зашел сюда к кому-то в гости и встретил свою жену с ребенком, которую долго разыскивал; здесь же работал он над второй книгой романа «Два капитана». Здесь В. Ф. Панова закончила замечательных «Спутников», которые впервые вышли в Молотовском книжном издательстве. Литераторов собралось много, и с 1941 года они регулярно проводили встречи с местными читателями, которые назывались «Тематические вечера» [7, с. 35].

4 Ошибка автора. К. С. Петров-Водкин (1878–1939) родился в волжском городе Хвалынске и посетил Пермь только единожды, проездом в 1938 году.

5 Полотно Петрова-Водкина «Тревога» написано в 1934 году как воспоминание о Гражданской войне и изображает женщину с прижавшейся к ней дочерью, спящего в кроватке младенца и отца семейства, тревожно всматривающегося в темное окно.

Но бóльшую часть «семиэтажки» занимали артисты Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова (ныне Мариинский театр), среди которых была и Г. С. Уланова, а также преподаватели балетного училища. Еще в августе 1941-го, когда в Молотов пришел эшелон из Ленинграда, для них освободили большую часть гостиницы. Уже 13 сентября в здании своего музыкального театра, построенного в конце XIX века, горожане слушали оперу «Иван Сусанин», а 14-го смотрели балет «Лебединое озеро» в исполнении ленинградских артистов. Так начался первый из трех сезонов, проведенных Кировским театром в эвакуации.

Неизвестно, видел ли Эфрос и его родители что-нибудь из ленинградского репертуара. Но спектаклей местного театра оперы и балета они точно увидеть уже не смогли, потому что хозяева уступили гостям свое здание в безраздельное пользование, а сами до 1944 года выступали в городах области. Вряд ли юный Эфрос смотрел детские спектакли молотовского кукольного театра, хотя в те годы его возглавлял выдающийся ленинградский художник Юрий Алексеевич Васнецов, а вот в областном театре драмы Эфрос, напротив, побывать вполне мог.

## ОБЛАСТНОЙ ТЕАТР ДРАМЫ

Труппа этого театра выросла из самодеятельного ТРАМа, открывшегося в конце двадцатых, она долго кочевала по городам Южного Урала, потом осела в Молотове, получила постоянный статус, но, как и кукольный театр, во время войны своего помещения еще не имела. Наверное, к началу войны в театре оставался кто-то из артистов, приехавших туда в тридцатые годы после окончания ГИТИСа. С 1941 по 1944 год главным режиссером театра был Иван Семенович Ефремов (1898–1959). Он работал во многих провинциальных театрах, в 1950-х годах переехал в Ленинград, был главным режиссером БДТ с 1950 по 1952 год, затем чиновником Управления культуры. Любопытно, что когда-то он начинал свой профессиональный путь актером и режиссером Краснозаводского театра в Харькове и уехал оттуда в 1927 году, когда Эфросу было два года. Судя по всему, был Ефремов средним провинциальным режиссером, и молотовский театр при нем за все военные годы не знал особых прорывов или провалов, хотя звание заслуженного деятеля искусств РСФСР он получил в 1943 году в Молотове.

Впрочем, то, что «бездомный» молотовский коллектив выжил во время войны, и было, вероятно, главным достижением Ефремова. В 1941 году для всего советского театра ввели режим жесткой экономии: артистов-мужчин призывали на фронт, урезали дотации, свели до минимума затраты на постановки, многие театры перевели на самоокупаемость.

При всем том идеологический диктат лишь усилился: «Художественная деятельность уральских театров на стационаре подчинялась жесткой регламентации различных государственных, партийных и профсоюзных организаций.

Все они были призваны не допускать на сцену спектакли, которые не отвечали историческому и политическому моменту. В первой половине войны в репертуаре доминировали советские спектакли военной и патриотической тематики. <...> Для наибольшей интенсификации такого воздействия из репертуара театров исключались развлекательные постановки, а также те спектакли, которые не содержали необходимой идеологической основы. Для усиления эффекта перед началом спектаклей практиковалось проведение информационных лекций и обращений к населению. <...> В художественном отношении постановки начала войны часто не отличались высоким уровнем, как в политическом, так и культурном отношении» [8]. Но в 1943 году ситуация изменилась, государство вернулось к прежнему уровню финансирования театров. Тогда же Ефремов открыл у себя при театре студию, получив возможность пополнить труппу, а в 1948 году молотовский драмтеатр наконец обрел собственное помещение. Но это было уже много позже после отъезда Эфросов в Москву.

## РАБОТА И УЧЕБА. РЕЭВАКУАЦИЯ

Вряд ли Анатолий Эфрос имел возможность часто видеть молотовские спектакли, потому что днем стоял у станка, а по вечерам все два года эвакуации сидел за школьной партой. Но в театр ходил наверняка. «Ожидание писем, ожидание сводок, ожидание возвращения домой и общее ожидание победы <...> рождало ту особую “соборность”, которая своим местом сделала концертные залы и театры. <...> Города, которые до того были вовсе не театральными, оказывались не только временным пристанищем театров, но насквозь пораженными театральной лихорадкой. Люди, которые, быть может, никогда бы в театр и не собрались, ходили на спектакли по нескольку раз» [4, с. 270]. Впрочем, сомнительно, что именно театральные события тылового Молотова породили особый интерес столичного юноши к сценическому искусству. Очевидно только одно: из эвакуации восемнадцатилетний Эфрос вернулся уже человеком, совершенно определившимся в своих устремлениях.

Неясна ситуация Эфроса с призывом в армию. Возможно, работа на авиационном предприятии освобождала его от армейской службы. Надо полагать, что именно с заводом № 122 Эфросы эвакуировались в Энгельс, откуда вскоре это предприятие перевели в Куйбышев. Тогда как завод «Авиаприбор», тоже входивший в круг предприятий Народного комиссариата авиационной промышленности, где до войны работал Исай Васильевич, сразу прибыл прямо в Молотов.

Военный билет № 3941339, хранящийся в семейном архиве Крымовых, выдан Эфросу только 23 сентября 1963 года. На второй странице есть пометка за подписью полковника Белова: «Киевским рай. военным комиссариатом г. Москвы зачислен в запас» 21 февраля 1948 года. На четвертой странице пометка: «Не служил», на восьмой указано звание «рядовой»,

а на девятой — что не имеет наград и ранений, на двенадцатой странице запись об отнесении к категории «необученных, годных к строевой службе»<sup>6</sup>.

Скорее всего, Анатолий Эфрос пошел работать сразу, как только приехал в Москву: нужна была трудовая карточка, иждивенческая для восемнадцатилетнего юноши означала полуголодное существование. «Еще не открылись коммерческие магазины; еще были продовольственные карточки, и хлеб составлял главную еду, которой всегда не хватало. Еще белый, пшеничный хлеб казался раритетом — вроде извозчиков, а за черным (400 граммов — иждивенческая карточка, 500 служащая и студенческая, 800 — рабочая и литерная) стояли очереди» [4, с. 279].

Первая запись в сохранившейся трудовой книжке датирована 14 августа 1943 года: «Общий стаж работы по найму до поступления на з-д 122, составляет 1 год 10 мес. На основании докум. — 4 м., со слов — 1 г. 6 м.», то есть в эвакуации Эфрос проработал полтора года. Но в графе «образование» почему-то есть пометка «8 кл.», хотя в своей гитисовской автобиографии Эфрос указал, что в 1943 году окончил «Школу раб. Молодежи г. Молотов». Из второй записи в трудовой книжке следует, что два дня спустя, 16 августа, согласно приказу, он стал сборщиком 4 разряда на заводе № 122 НКАП (Народного комиссариата авиационной промышленности. — А. С.)<sup>7</sup>. Летом 1943 года московская жизнь Эфроса началась заново.

Еще весной были приняты правительственные решения о возвращении из эвакуации многих московских учреждений, и самая большая реэвакуационная волна пришла в город как раз летом. Последнюю, 141-ю по счету, воздушную тревогу объявили 9 июля. В прошлое уходили «синие лампочки в уличных фонарях», «которые не давали света», и сдвинутое на час раньше время начала спектаклей [9, с. 335]. Самый первый московский салют, данный в честь взятия Орла и Белгорода, прозвучал 5 августа, и если Эфрос этого салюта еще не застал, то все остальные он, несомненно, видел и слышал. Салюты «иногда бывало по два в день. За последние три месяца 1943 года прогремело тринадцать салютов. 6 ноября был освобожден Киев. Москвичи любили это разноцветное вечернее освещение неприбранных и темных улиц. Салютов ждали.

Кое-где были развалины. На улицах снова, как в начале тридцатых, появились лошади. Памятники были укутаны или вовсе убраны с пьедесталов. Квартиры отапливались «буржуйками»: самодельные жестяные трубы выводились в форточки. И все-таки это была Москва!» [4, с. 273].

Открылся Политехнический музей. Вовсю работал Колонный зал Дома Союзов. Возобновились выставки и концерты. Театры постепенно, один за другим возвращались из эвакуации: кто-то с Урала, кто-то из Сибири, кто-то из Средней Азии или с Кавказа, этот процесс растянулся почти на два года — с 1942 по 1944 год. «Московские театры в ту пору показывали изголодавшимся по художественным наслаждениям москвичам наряду со старыми

<sup>6</sup> Военный билет № 3941339 А. И. Эфроса // Частный архив семьи Крымовых. С. 2–12.

<sup>7</sup> Трудовая книжка А. И. Эфроса // Частный архив семьи Крымовых. С. 2–3.

своими работами новые, подготовленные и сыгранные впервые в Свердловске, Челябинске, Омске, Алма-Ате. Ощущение близости победы в чем-то меняло зрительскую психологию — само обилие театральных впечатлений было уже как бы предвестием мирного времени» [10, с. 38].

## ПОСТУПЛЕНИЕ В СТУДИЮ К. Н. ВОИНОВА

Неизвестно, на каких московских спектаклях побывал сразу после возвращения из Молотова Анатолий Эфрос. Зато примерно датировать первый и, вероятно, самый важный шаг на его театральном пути стало возможным благодаря свидетельству артиста Анатолия Адоскина: «Я уже занимался в студии Дома пионеров и однажды случайно оказался на киносъёмках в массовке фильма “Зоя”<sup>8</sup>, мы копали где-то на Ленинградском шоссе окопы. Среди нас ходил какой-то человек, собирал людей в студию Воинова:

— Кто хочет? Кто хочет? Кто хочет?

И подошел ко мне:

— Вот есть такая замечательная студия.

Меня это очень заинтересовало, и я пошел туда сдавать экзамены. На улице Электrozаводская, напротив электролампового завода стоял огромный Дворец культуры МЭЛЗ<sup>9</sup> с замечательным залом, с гримерными, с какими-то холлами из мрамора. И тут же рядышком был маленький двухэтажный особнячок. Там занимались драмкружки, на гармошках играли, туда ходила молодежь, и там базировалась студия Воинова. Я поднялся на второй этаж, где в темном коридоре стояло много-много молодых людей. Вызывали по одному. Когда я вошел, был ослеплен, они меня, как в определенной организации, осветили лампой. Константин Наумович сидел в полумраке за столом, а рядом были его ученики, они тоже участвовали в приеме. Он в основном молчал, задавали вопросы они. Я что-то вякал, что-то прочел. А потом Воинов сказал:

— Давайте, позовите всех, и сделаем этюд. Вы спите.

Все глаза закрыли, а я встал, начал спички зажигать. Он:

— Что вы делаете?

— Я клопов ищу.

Меня взяли за это, за фантазию. Стал я ходить в студию, тоже участвовал в приеме, и однажды, когда я уже сидел там, вошел человек в синем свитере с кепкой в руках.

— Фамилия?

— Эфрос.

— Кто такой?

— Токарь 4-го разряда авиационного завода.

— Что будете читать?

— “Птицу-тройку” Гоголя<sup>10</sup>.

**8** Художественный фильм о замученной фашистами партизанке Зое Космодемьянской. Снят в 1944 году режиссером Л. Арнштамом по сценарию, написанному им в соавторстве с Б. Чирсковым, на студии «Союздетфильм» (в 1948 году переименована в Московскую киностудию имени М. Горького).

**9** Ныне это театрально-концертный зал «Дворец на Яузе», расположен по адресу: пл. Журавлева, дом 1.

**10** Запись личной беседы с А. М. Адоскиным. 17 декабря 2008 года // Личный архив А. А. Степановой. С. 2.

Рассказ А. М. Адоскина в отдельных незначительных деталях не совпадает с его воспоминаниями, опубликованными восемью годами ранее [11, с. 20], где он писал, что прием в студию Воинова «проходил по пятницам» и что Эфрос пришел на прослушивание через неделю после самого Адоскина. В той публикации не было цвета эфросовского свитера, но главное, ничего не говорилось о способе рекрутирования студийцев из молодежи на съемочной площадке фильма «Зоя», премьеры которого состоялась 22 сентября 1944 года. Между тем именно это обстоятельство позволяет предположить, что Анатолий Эфрос оказался в студии Воинова осенью 1943 года, причем осенью не поздней: тощий и ушастый пятнадцатилетний Адоскин в массовке у Арнштама рыл кинематографические окопы, то есть земля еще не смерзлась и не было снега, а Эфрос пришел на прослушивание в кепке и свитере. Следовательно, он поступил в студию Воинова примерно в сентябре — начале октября 1943 года, через месяц или два после возвращения в Москву и начала работы на авиационном заводе № 122.

Вряд ли все это время Анатолий Эфрос мог часто бывать в театре — надо было вместе с родителями обжиться в запущенном за войну доме, каждый день ходить на завод. Вряд ли и до войны он имел такую возможность, ведь рос он в совершенно нетеатральной семье. Но в 1943 году, вскоре после возвращения из Молотова, Эфрос пришел в театральную студию и стал одним из самых деятельных ее участников. Дмитрий Крымов рассказывал: «Бабушка была таких патриархальных взглядов на театр, а дедушка — я не уверен, что он каких-то взглядов на театр вообще придерживался. Там театрального ничего не было в детстве. Даже мама говорила, что она не понимает, откуда это все взялось. Почему он пошел в этот дворец пионеров, и я не понимаю»<sup>11</sup>.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Вострышев М. И. Москва сталинская. Большая иллюстрированная летопись. М.: Эксмо: Алгоритм, 2011. — 574 с.
2. Королев А. В. Молотов в китовом чреве Перми: герменевтический этюд // Город Пермь. Смысловые структуры и культурные практики / отв. ред. В. В. Абашев. Пермь: Пермский государственный университет, 2009. С. 3–111.
3. Шувалова Ю. Б. Люди сорок первого года. URL: <https://www.permarchive.ru/index.php?page=lyudisogok-pervogo-goda> (дата обращения: 20.08.2023).
4. Туровская М. И. Бабанова: легенда и биография. М.: Искусство, 1981. — 351 с.
5. Переверзин И. И. Искусство в огне // Welcome to Perm: журнал о пермском крае. 2010. № 1 (9). С. 32–37.
6. Королев А. Путешествие во чрево кита. URL: <https://magazines.gorky.media/october/2009/4/puteshestvie-vo-chrevo-kita.html> (дата обращения: 20.08.2023).
7. Боброва Е. Е. «Города великого гонцы» в Прикамье. Из истории эвакуации. 1941–1945 годы // История Петербурга. 2006. № 1. С. 34–36.
8. Луныков А. С. Деятельность театров Урала в период Великой Отечественной войны: 1941–1945 гг.: дис. ... канд. ист. наук. Екатеринбург, 2008. — 207 с.

<sup>11</sup> Запись личной беседы с Д. А. Крымовым. Москва, 20.02.09 // Личный архив А. А. Степановой. С. 5.



9. Смелянский А. М. Булгаков в Художественном театре. М.: Искусство, 1986. — 383 с.
10. Зорина Г. Г. О герое этой книги // Андрей Михайлович Лобанов: документы, статьи, воспоминания. М.: Искусство, 1980. С. 5–51.
11. Адоскин А. М. Искусство, которое не прекратится никогда // Театр Анатолия Эфроса. Воспоминания. Статьи. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. С. 19–30.

## REFERENCES

1. Vostryshev M. I. *Moskva stalinskaja. Bol'shaja illyustrirovannaja letopis'* [Stalin's Moscow. Large Illustrated Chronicle.]. Moscow: Eksmo: Algoritm, 2011. 574 p.
2. Korolev A. V. *Molotov v kitovom chrevo Permi: germenevicheskij etud* [Molotov in Perm's the Belly of a Whale: A Hermeneutical Study]. In: *Gorod Perm: Smyslovye struktury i kul'turnye praktiki* [City of Perm: Meaning Structures and Cultural Practices]. Ed. by V. V. Abashev. Perm: Perm State University, 2009, pp. 103–111.
3. Shuvalova Y. B. *Lyudi sorok pervogo goda* [People of the Forty-first Year]. Available from: <https://www.permarchive.ru/index.php?page=lyudi-sorok-pervogo-goda> [Accessed 20th August 2023].
4. Turovskaya M. I. *Babanova: legenda i biografiya* [Babanova: Legend and Biography] Moscow: Iskusstvo, 1981. 351 p.
5. Pereverzin I. I. *Iskusstvo v ogne* [Art on Fire]. *Welcome to Perm*. 2010, no. 1 (9), pp. 32–37.
6. Korolev A. *Puteshestvije vo chrevo kita* [Journey into the Belly of a Whale]. Available from: <https://magazines.gorky.media/october/2009/4/puteshestvie-vo-chrevo-kita.html> [Accessed 20th August 2023].
7. Bobrova E. E. "Goroda velikogo gontsy" v Prikam'je. *Iz istorii evakuatsii. 1941–1945 gody* [Messengers of the Great City in the Kama Region. From the History of Evacuation. 1941–1945]. *Istoriya Peterburga*. 2006, no. 1 (29), pp. 34–36.
8. Lunkov A. S. *Dejatel'nost' teatrov Urala v period Velikoj Otechestvennoj vojny: 1941–1945 gg* [Activities of Ural Theatres During the Great Patriotic War: 1941–1945]. Dissertation Thesis (Cand. Sc. in History). Yekaterinburg, 2008. 207 p.
9. Smelyansky A. M. *Bulgakov v Khudozhestvennom teatre* [Bulgakov at the Moscow Art Theatre.]. Moscow: Iskusstvo, 1986. 383 p.
10. Zorina G. G. *O geroye etoj knigi* [About the Hero of This Book]. In: *Andrey Mikhailovich Lobanov: dokumenty, stat'i, vospominaniya* [Andrey Mikhailovich Lobanov: Documents, Articles, Memories]. Moscow: Iskusstvo, 1980, pp. 5–51.
11. Adoskin A. M. *Iskusstvo, kotoroye ne prekratitsya nikogda* [Art That Will Never Stop]. In: *Teatr Anatoliya Efrosa. Vospominaniya. Stat'i* [Anatoly Efros Theatre. Memories. Articles]. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr, 2000, pp. 19–30.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Степанова Анна Анатольевна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории театра России Российского института театрального искусства — ГИТИС.

E-mail: [stepanova2a@gmail.com](mailto:stepanova2a@gmail.com)

ORCID: 0000-0003-3043-6967

## ABOUT THE AUTHOR

Anna A. Stepanova — Cand. Sc. in Art Studies, Associate Professor of the Department of History of the Russian Theatre, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: [stepanova2a@gmail.com](mailto:stepanova2a@gmail.com)

ORCID: 0000-0003-3043-6967

Статья поступила в редакцию: 27.08.2023

Отредактирована: 12.11.2023

Принята к публикации: 14.11.2023

Received: 27.08.2023

Revised: 12.11.2023

Accepted: 14.11.2023

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Степанова А. А. Начало войны. Эвакуация. Возвращение в Москву. Поступление в театральную студию. Материалы к биографии А. В. Эфроса (1941–1943) // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 4. С. 30–41.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-30-41

EDN DCKYHD

#### FOR CITATION

Stepanova A. A. The Beginning of the War. Evacuation. Return to Moscow. Admission to the Theatre Studio. Materials for the Biography of A. V. Efros (1941–1943). *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 4, pp. 30–41.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-30-41

EDN DCKYHD

М. М. Гудков

Санкт-Петербургский государственный университет,

Российский государственный институт сценических искусств,

Санкт-Петербург, Россия

ORCID: 0000-0003-3956-4981

## «Власть тьмы» по-американски: премьерная постановка пьесы Л. Н. Толстого на Бродвее

### АННОТАЦИЯ

Статья посвящена анализу премьерной постановки пьесы Л. Н. Толстого «Власть тьмы» в США, которая была осуществлена в 1920 году бродвейским театром «Гилд». Сценическое воплощение толстовской драмы исследуется в рамках политического и культурного макроконтекста Соединенных Штатов эпохи «просперити». Даются краткая биография и творческий портрет постановщика «Власти тьмы» в США Э. Райхера, которые позволяют определить его как крупную фигуру не только немецкой сцены, но также еврейской и американской. Реконструируется процесс экспортирования пьесы Толстого из России через Францию («Свободный театр» А. Антуана) и Германию («Свободный театр» О. Брама, где в одном из возобновлений «Власти тьмы» играл Э. Райхер) в США. Выявляются обстоятельства, сделавшие толстовскую драму востребованной на американских подмостках: отставание заокеанского театра (как сценической практики, так и драматургии) от европейского, отсутствие режиссуры и «новой драмы», а также стремление руководства «Гилд» инкорпорировать в свою практику европейские инновации. Анализируются причины короткой сценической судьбы постановки — несоответствие философско-этической идеи пьесы русского писателя прагматизму и пуританскому мировоззрению американцев, несовпадение драматургического материала с традиционными ожиданиями и вкусами бродвейского зрителя. Данное исследование позволяет расширить представления о бытовании и рецепции драматургии Л. Н. Толстого в США, а также уточнить картину культурных связей между двумя странами в XX веке. Анализ бродвейской «Власти тьмы» дается на основе материалов, находящихся в фондах Библиотеки Хоутона при Гарвардском университете, Библиотеки редких книг и рукописей Бейнеке при Йельском университете, Нью-Йоркской публичной библиотеки исполнительских искусств и Музея А. М. Горького ИМЛИ РАН (Москва).

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Л. Н. Толстой, русская драматургия, американский театр, Бродвей, театр «Гилд», «Власть тьмы», Э. Райхер.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-42-71  
EDN FQIKYA  
УДК 792.03(73)+792.09

Maxim M. Gudkov  
St Petersburg University,  
Russian State Institute of Performing Arts,  
Saint Petersburg, Russia  
ORCID: 0000-0003-3956-4981

## ***The Power of Darkness* in the American Way: The Premiere Production of Leo Tolstoy's Play on Broadway**

### ABSTRACT

The study focuses on the analysis of the American premiere of Leo Tolstoy's play *The Power of Darkness*, which was performed in 1920 by the Broadway venue — Theatre Guild. The stage embodiment of Tolstoy's drama is examined in the wide political and cultural US macro-context of "Era of Prosperity" (The Roaring Twenties). A brief biography and a creative portrait of *The Power of Darkness* director in the USA, Emanuel Reicher, are provided, which allow us to define him as a major figure not only of the German stage, but also of the Jewish and American ones. The process of exporting Tolstoy's play from Russia through France (Théâtre Libre of André Antoine) and Germany (Freie Bühne of Otto Brahm, where E. Reicher played in one of *The Power of Darkness* revival) to the USA is reconstructed. The reasons that caused the appearance of Tolstoy's play on the American stage are revealed: the lag of the overseas theatre (both stage practice and dramaturgy) from Europe, the lack of directing and "new drama", as well as the desire of the Guild's management to incorporate European innovations into its practice. The cause of the production's short stage fate are explained — the discrepancy between the philosophical and ethical ideas of the Tolstoy's play to the pragmatism and puritanical worldview of Americans, the contradiction between the dramatic material and the traditional expectations and tastes of the Broadway audience. This study allows for further deepening the understanding the presence and reception of Leo Tolstoy's drama on the US stage as well as to clarify the picture of cultural relations between the two countries in the twentieth century. The analysis of Broadway's *The Power of Darkness* is based on materials from the collections of the Houghton Library (Harvard University), the Beinecke Rare Book and Manuscript Library (Yale University), the New York Public Library for the Performing Arts and the A. M. Gorky Museum in A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (Moscow).

### KEYWORDS

Leo Tolstoy, Russian drama, American theatre, Broadway, Theatre Guild, *The Power of Darkness* ("Vlast' t'my"), Emanuel Reicher.

Американский театр обратился к драматургии Л. Н. Толстого — которая, как известно, занимает в огромном художественном наследии русского писателя не главенствующее положение — гораздо позже, чем стал воплощать на подмостках инсценировки его прозаических произведений. Отечественный исследователь-американист И. Н. Куликова справедливо отмечала этот феномен еще в 1945 году: «Значительно раньше, чем с произведениями русской драматургии, американцы познакомились с романами Л. Толстого и Достоевского. Они пользовались такой популярностью у американских читателей, что в начале XX века в американском театре шли инсценировки романов “Воскресение” (1903 г.)<sup>1</sup>, “Анна Каренина” (1907 г.) и “Преступление и наказание”» [2, с. 106]. Действительно, еще при жизни Л. Н. Толстого (1828–1910) на заокеанской сцене появились указанные постановки по его романам, с той лишь поправкой, что «Анна Каренина» ставилась не только в 1907 году, но и ранее, в 1905-м (см.: [3]).

Что же касается пьес Толстого, то они увидели огни рампы на другом берегу Атлантики тогда, когда уже не было в живых ни самого русского писателя, ни толстовской России — на ее месте возникла новая, большевистская страна, официально порывавшая с великой культурой и литературой своего прошлого. Страна, которая в 1928 году хоть и отпразднует 100 лет со дня рождения Л. Н. Толстого, но отречется от «толстовского духа». Это торжественное празднование юбилея русского писателя в СССР парадоксальным образом выявит то, что новому государству не по пути с наследием Толстого: оно коренным образом будет не соответствовать большевистской доктрине. Постановки толстовских пьес в России 1920-х годов, как правило, имели вульгарно-социологическую трактовку и сводились к поверхностному разоблачению толстовства (см.: [4, с. 118–119]). В конце концов «Толстого стали канонизировать по советским стандартам: его идеи приспособили под новую идеологию» [5, с. 30]. Большевистский эксперимент настолько ужасал США, что они официально признают его не ранее 1933 года. Однако когда американцы увидят на своей сцене «Власть тьмы» с ее небывалой жесткостью и жесткостью сюжета, то придут в ужас еще больший: «По-видимому, “Большевикия” (Bolshevikia) сегодня не более кровава и безнадежна, чем та отвратительная, скотская жизнь крестьян, которая — по словам Толстого — царила в России еще тридцать лет назад» [6]<sup>2</sup>.

Самым ранним обращением американской сцены к пьесам русского писателя оказалась драма «Живой труп», шедшая в 1918 году на Бродвее под названием «Искупление» (*Redemption*) в режиссуре А. Хопкинса и с участием Д. Барримора в роли Феде Протасова. Несмотря на то, что эта постановка выдержала 204 представления (шла с 3 октября 1918-го по март 1919 года), кри-

тикой и исследователями она была признана малоудачной (см.: [7, с. 46]).

Через полтора года после премьеры «Живого трупа», 19 января 1920 года, на Бродвее впервые показали другую пьесу Толстого — «Власть тьмы». Постановка была

1 См. об этой постановке: [1].

2 Здесь и далее перевод с английского мой. — М. Г.

осуществлена ныне знаменитым, а в то время только начинающим свою деятельность — она шла во втором его сезоне — театром «Гилд» (Theatre Guild, 1918–1996).

Появление толстовской драмы на афише этого театра было отнюдь не случайным. Созданный на основе одного из внебродвейских «малых театров» — «Вашингтон Сквер плейерс» (Washington Square Players, 1915–1918) — и названный в память о средневековых гильдиях «Гилд» являлся несколько десятилетий на Бродвее «единственным из американских театров <...>, рискуя совместить профессионализм и размах “больших” (коммерческих) театров с экспериментальными задачами “малых”» [8, с. 82]. «Гилд» имел собственную независимую художественную программу и видел свою миссию в знакомстве американского зрителя с лучшими образцами европейской, или «континентальной», как тогда ее называли в США, драматургии (Г. Ибсен, Б. Шоу, А. Стриндберг, Г. Кайзер, Э. Толлер). «Гилд» неоднократно ставил как русскую классику («Тот, кто получает пощечины» Л. Н. Андреева, 1922; «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского, 1927; «Месяц в деревне» И. С. Тургенева, 1930<sup>3</sup>), так и советскую драматургию («Константин Терёхин, или Ржавчина» В. М. Киршона и А. В. Успенского, 1929; «Рычи, Китай!» С. М. Третьякова, 1930; «Русские люди» К. М. Симонова, 1942)<sup>4</sup>. Самым первым обращением театра «Гилд» к нашей отечественной драматургии оказалась именно «Власть тьмы» Л. Н. Толстого (для пьесы это обращение стало ее американской премьерой).

Заокеанская сцена познакомилась с этой толстовской драмой, как и с драматургией М. Горького<sup>5</sup>, благодаря театральным деятелям из Германии. В первое десятилетие своего существования «Гилд» предоставил площадку трем выходцам из немецкого театра: Эмануэлю Райхеру, его сыну Францу Райхеру и Фридриху Холлу. С помощью приглашенных немцев «Гилд» намеревался существенным образом расширить палитру своих сценических возможностей. В этой тройце особое место занимал самый старший, а значит, и наиболее опытный Э. Райхер: «Замечательный немецкий режиссер Райхер, конечно же, как никто другой, чувствовал эстетику континентального реализма. Пригласив его к себе, “Гилд” справедливо полагал, что сможет многому научиться у немца» [17, р. 46], — писал историк театра У. П. Итон. Рискнем предположить, что идея воплотить на сцене пьесу Толстого «Власть тьмы» принадлежала именно руководству «Гилд», и с этой целью оно пригласило к себе Э. Райхера.

Интеграция в сценическую жизнь США первой четверти XX века зарубежных театральных деятелей и гастрольное присутствие в ней коллективов из Европы и России, как отмечает современный исследователь С. Д. Черкасский, «являлось существенной частью американской театральной жизни и выявляло открытость молодой американской нации к влиянию извне» [18, с. 183]. Более того, по мнению другого отечественного театроведа-американиста, самое мощное воздействие на развитие театра Соединенных Штатов оказала

<sup>3</sup> См. об этой постановке: [9].

<sup>4</sup> См. об этих постановках: [10–14].

<sup>5</sup> См.: [15, с. 16–17; 16, с. 358].

именно сценическая культура Германии: «В конце 1910 — начале 1920-х годов влияние немецкой культуры на становление молодого американского театра оказалось уже не просто ощутимым, но решающим» [19, с. 117].

Именно у такого немецкого театра, как «Фольксбюне» (Volksbühne), которым руководил Э. Райхер, дирекция «Гилд» заимствовала идею абонементов: подписчики составляли «свою» публику и тем самым гарантировали театру определенную финансовую независимость. Накануне Первой мировой войны, в 1913 году, один из будущих директоров «Гилд» Лоуренс Лангнер (Lawrence Langner, 1890–1962) оказался в Берлине. Спустя десятилетия он вспоминал: «Я посетил знаменитый театр “Фольксбюне”, в то время работавший под руководством Эмануэля Райхера. <...> Этот театр с его пятьюдесятью тысячами подписчиков произвел на меня сильное впечатление, позже я воспользовался этой идеей» [20, р. 58]. Известно, что «Фольксбюне» перенял принцип абонемента, в свою очередь, у французского сценического деятеля Андре Антуана (André Antoine, 1858–1943), руководившего «Свободным театром» (Théâtre Libre, 1887–1896) в Париже.

Во время этого же берлинского визита Л. Лангнер посмотрел в «Немецком театре» (Deutsches Theatre), ведущем театре Германии того времени под руководством Макса Рейнхардта (Max Reinhardt, 1873–1943), спектакль по другой толстовской пьесе: «Однажды майским вечером (1913 г.) я посетил постановку “Живого трупа” Толстого в “Немецком театре”, где под умелым руководством Рейнхардта актер Сандро Моисси создал лучшую роль в своей карьере. Трогательная история одного русского мужа (Феди Протасова. — М. Г.), чья чувствительность не позволила ему пройти через бракоразводный процесс, вкупе с красотой постановки и незабываемой сценой с цыганами просто околдовали меня» [20, р. 59]. Заметим, что к моменту приезда Лангнера в Берлин американцы были уже знакомы с творчеством Рейнхардта: в 1912 году на Бродвее показывался его «Сумурун», а уже после исследуемой «Власти тьмы» австрийский режиссер неоднократно привозил в США свои постановки, в том числе толстовский «Живой труп» в 1928 году. Более того, после аншлюса Австрии нацистами Рейнхардт провел последние годы жизни в эмиграции именно за океаном, где и был похоронен.

Также в Германии получил профессиональное образование будущий известный американский сценограф, один из руководителей театра «Гилд» Ли Симонсон (Lee Simonson, 1888–1967), который позже выступил автором сценографии к «Власти тьмы» в «Гилд». В Берлине ему посчастливилось увидеть в 1918 году постановку этой пьесы Толстого в «Немецком театре» у М. Рейнхардта (премьера 9 февраля 1918 года). Симонсон высоко оценил работу режиссера: «Рейнхардт очень умело использовал все натуралистические приемы, дабы придать спектаклю максимальную силу и правдоподобие. Для того чтобы актеры в роли толстовских крестьян выглядели на сцене более убедительными, крестьянский двор во “Власти тьмы” был выстроен вплоть до последнего сарая, а пол сцены оказался устлан настоящей соломой» [21, р. 93–94]. В этом спектакле, поставленном после Первой мировой

войны, образ Никиты в исполнении С. Моисси (в косоворотке, низко надвинутой на лоб кепке, с фатоватыми усиками над добродушными пухлыми губами) резонировал с царившими в обществе настроениями: европейцы только что пережили катастрофу. В трактовке Моисси Никита — «это необузданный зверь, который беспомощно сникает, когда вспоминает о своем человеческом лице. Его укрощает не совесть, а сознание глупости, сознание той страшной, трагической глупости, которая сделала из массы европейцев то, во что они сегодня превратились: истекающую кровью, давящую друг друга толпу... Моисси показывает нам секунду, заставляющую грешника громко зарыдать над совершенным им страшным деянием. Так взвыли бы мы все, если бы бог спросил нас: “Чего, собственно, хотите вы друг от друга, что все время совершаете убийства? Кто дал вам право губить мою весну?”» — так описывал Никиту-Моисси немецкий театровед (цит. по: [22, с. 109–110]).

Таким образом, будущие участники спектакля «Власть тьмы» в американском театре «Гилд» были хорошо знакомы как с драматургией Л. Н. Толстого и ее сценическими воплощениями на немецкой сцене, так и с инновациями европейского — континентального — театра.

## ТЕАТРАЛЬНЫЙ ДЕЯТЕЛЬ ГЕРМАНИИ ЭМАНУЭЛЬ РАЙХЕР

Для инкорпорирования последних сценических достижений Европы в свою практику выбор руководства «Гилд» оказался абсолютно верным: семидесятилетний Эмануэль Райхер (Emanuel Reicher, 1849–1924) (фото 1) органично совмещал в своей работе актерскую деятельность и ее теоретическое осмысление. Он представлял собой редкий случай выдающегося актера (его называли «отцом современной немецкой актерской игры» [23, р. 288]) и исследователя сценического искусства в одном лице.

Поляк еврейского происхождения, Э. Райхер родился на юге Польши (входившей тогда в состав Австрийской империи), недалеко от Кракова — в небольшом городке Бохня. Начал свою карьеру как идишеговорящий актер в театрах Галиции и Венгрии, затем присоединился к бродячему театру и стал



Фото 1. Эмануэль Райхер. Фото 1908 г., Германия. Из открытых источников / Emanuel Reicher. Photo 1908, Germany. From open sources



выступать в Вене, Мюнхене и Гамбурге. В 1887 году Райхера пригласили в берлинский «Резиденц-театр» (Residenz-Theatre), где произошла его знаменательная встреча с итальянским трагиком Эрнесто Росси (Ernesto Rossi, 1829–1896). Во время гастрольных спектаклей Э. Росси Райхер играл с ним Яго в шекспировском «Отелло». Это событие во многом поспособствовало тому, что начинающий актер стал уделять особое внимание тщательной разработке внутренней жизни сценического героя, и в дальнейшем его игра отличалась глубоким психологизмом.

Актерская карьера Райхера складывалась стремительно и успешно. С 1889 года он уже ведущий артист у режиссера Отто Брама (Otto Brahm, 1856–1912), сначала в его «Свободном театре» (Freie Bühne, 1889–1894), а с 1894 года — «Немецком театре».

Поскольку Райхер являлся не только практиком, но и теоретиком сценического искусства, то его авторству принадлежит множество статей, посвященных вопросам актерского мастерства. Кроме того, он занимался театральной педагогикой — в 1899 году организовал в Берлине Высшую школу драматического искусства, в которой преподавал в течение многих лет.

В 1902 году Райхер, этот «постоянный приверженец Брама» [24, с. 187], все же покинул своего режиссера и последовал за молодым и амбициозным М. Рейнхардтом, перейдя к нему в «Малый театр» (Kleinen Theatre, 1903–1944).

Горячий поборник правды на сцене, Райхер был пионером натуралистической пьесы и выступал против декламации эпигонов романтического театра и внешних эффектов. Благодаря своим ролям в спектаклях по произведениям Г. Ибсена и Г. Гауптмана он вошел в историю немецкой сцены. Одним из главных его актерских достижений на немецкой сцене стала роль Актера в спектакле «Ночлежка» (*Nachtasyl*) по пьесе М. Горького «На дне». Эта постановка была осуществлена в 1903 году в берлинском «Малом театре» режиссерами Р. Валлентином и М. Рейнхардтом и явилась немецкой (и вообще зарубежной) премьерой горьковской драмы, состоявшейся спустя всего три месяца после премьеры МХТ. Здесь наблюдается очень любопытная перекличка Горького с Толстым, которую отметил отечественный театровед И. Б. Березарк: «По Рейнгардту, идеей “Ночлежки” должно было быть *толстовское* возрождение человека через проповедь добра и любви. Неслучайно сам Рейнгардт, игравший в этом спектакле Луку, был загримирован *Львом Толстым* (курсив везде мой. — М. Г.)» [25, с. 65]. Чуть позже в другом исследовании Березарк повторил данный тезис: «(Немецкие критики) усматривали в этом образе, как его раскрывал Рейнгардт, сходство с... Львом Толстым. Одна из бульварных газет даже поспешила сообщить своим читателям на следующий день после премьеры сенсационную новость, что, якобы, знаменитый русский писатель показан в пьесе Горького. По-видимому, действительно в образе Луки, как его показывал Рейнгардт, были черты облика Толстого» [26, с. 256]. В отличие от мхатовской постановки Лука Рейнхардта в самом деле был человеком глубоких моральных принципов, провозвестником новой веры.

Однако главной удачей «Ночлежки» единодушно была признана роль Актера в исполнении Э. Райхера (фото 2)<sup>6</sup>. Советский театровед посвящает ему в своем исследовании большое место: «Актер — в исполнении Эммануила Рейхера — признавался всеми немецкими критиками наиболее яркой фигурой постановки. Эту роль играл большой немецкий актер, широко популярный в Германии еще в 90-х гг., когда только начинал создаваться натуралистический стиль немецкого театрального искусства. Подробное описание игры Рейхера в роли Актера мы находим в <...> статье “Фоссише Цейтунг”: “Когда во 2-м акте Актер, поверивший рассказу Луки о лечении алкоголизма, проснувшись затем, говорит: “Ты, чудак, прощай”, — этот монолог был изображен Рейхером с такой силой, с таким выражением пробуждения от сладкого сна и возвращения к горькой действительности, что зрительный зал задрожал от аплодисментов. <...> Величественен был Рейхер и когда он, пьяный, ищет Луку и — сначала на лестнице, ведущей из подвала на свет, потом на столе — читает строфы полузабытого стихотворения (“Безумцы” Беранже. — М. Г.)!..” Рейхер создал замечательный образ старого актера, который некогда был выдающимся мастером сцены и под влиянием тяжелых социальных условий опустился “на дно”. Даже фотографии Рейхера в этой роли, изображающие маленького человека с истрепанным лицом, в помятом котелке (кстати сказать, здесь есть отдаленное сходство с Чарли Чаплиным) говорят о большой выразительности и социальной насыщенности созданного им образа. <...> Он внес в трактовку горьковского образа глубокую человечность, он стремился раскрыть путь своего героя “на дно”» [26, с. 257–258].

Особый статус Райхера в немецком сценическом ландшафте отмечался многими его современниками. Например, его выделял коллега по сцене, актер Э. Винтерштейн: «Одним из удивительнейших актеров этого театра (“Немецкого театра” О. Брама), как и вообще среди берлинских артистов того времени, был, несомненно, Эмануэль Рейхер. Трудно, почти невозможно описать многогранность его дарования: герой



Фото 2. Спектакль «Ночлежка». «Малый театр», Берлин, Германия. 1903. Эмануэль Райхер в роли Актера. Архив А. М. Горького, ИМЛИ РАН, Москва, Россия. КП 4180/2 Горький А. М. — «На дне»/Production “Nachtasyl”. Kleinen Theatre, Berlin, Germany. 1903. Emanuel Reicher as an Actor. A. M. Gorky Archive, IMLI RAS, Moscow, Russia. KP 4180/2 Gorky A. M. — “At the Bottom”

<sup>6</sup> Об этой фотографии из коллекции Музея А. М. Горького ИМЛИ РАН см.: [27; 28].

и характерный актер, комик и фат. <...> Природа щедро наградила его прекрасной внешностью и чудесным, звучным голосом. Вместе с тем он был очень одаренным актером, мастером перевоплощения, отчего и достиг такого развита его многогранный талант. <...> Таков был Эмануэль Рейхер, чье имя неразрывно связано с историей немецкого театра» [29, с. 222–223].

В 1908 году Райхер ушел от Рейнхардта и вернулся к Брамму, на этот раз уже в его берлинский «Лессинг-театр» (Lessing-Theatre, 1888–1945), где в очередном возобновлении толстовской «Власти тьмы» сыграл в шестидесятилетнем возрасте роль, которую до него исполнял Рейнхардт, — Акима.

Таким образом, до своей постановки «Власти тьмы» в США Райхер уже имел за плечами опыт работы в толстовской драме. Те, кто был лично знаком с актером, отмечали в нем такие качества, которые объясняют органичность его обращения к пьесе Толстого. «В этом “красивом еврее”, как в фокусе, сосредоточились все национальные черты его народа. С мудростью и неутомимой жаждой познания он соединял детски-наивное отношение к жизни, патриархальные взгляды во всем, что касалось его семьи» [29, с. 222], — характеризовал будущего постановщика «Власти тьмы» в США Винтерштейн. Близости Райхера толстовской пьесе о русском крестьянстве также способствовал его польский бэкграунд, во многом схожий с российским.

В течение трех лет с 1913 года Райхер возглавлял берлинский театр «Фольксбюне», в котором работали режиссеры-экспрессионисты Леопольд Йесснер и Юрген Фелинг. Для Райхера «Фольксбюне» оказался последним его театром в Германии до эмиграции. Именно поэтому впоследствии во всех американских источниках (см.: [20, р. 127; 30, р. 11]) — и в рецензиях, и в исследовательских работах — в творческой биографии Э. Райхера будет акцентироваться его связь с «Фольксбюне».

Вскоре после начала Первой мировой войны актер покинул Германию: в 1915 году он — вслед за своим старшим сыном Францем Райхером (Franz Reichert, 1875–1965), который еще в 1899-м эмигрировал в США и работал там актером, — также перебрался в Нью-Йорк и стал играть роли на немецком языке, одновременно пробуя свои силы и в англоязычных постановках (см.: [31]). В Америке он начал заниматься режиссурой (этому, конечно же, способствовал его опыт сотрудничества с концептуальным режиссером М. Рейнхардтом). Сценическая деятельность Э. Райхера в совершенно новой для него культурной среде складывалась непросто: кроме языкового барьера (актеру исполнилось уже шестьдесят шесть лет!) его профессиональное положение существенно осложнял объявленный Бродвеем в годы Первой мировой войны негласный бойкот немецкой культуре.

После провала собственного предприятия, «Народного театра» (People's Theatre), в 1918 году Райхер присоединился к недавно образованному Морисом Шварцем «Еврейскому Художественному театру» (Jewish Art Theatre) и одновременно занял пост художественного руководителя и главного режиссера. Американская критика по достоинству оценила этот вклад Райхера: «Триумфальная попытка поднять еврейскую сцену в этой стране

на уровень изобразительного искусства была предпринята в начале сезона в театре “Гарден” (здесь в 1920 году показывал свои спектакли “Еврейский Художественный театр”. — М. Г.) под умелым руководством Эмануэля Райхера, — режиссера, которого уже долгое время считают одним из лучших в постановке современной драматургии» [32, р. 260]. Хотя Райхер проработал в этом театре, дававшем спектакли на идише, меньше сезона, его влияние на еврейскую сцену оказалось значительным. Историк идишского национального театра Э. Нэхшон отмечает: «Он (Э. Райхер) снабдил актеров “Еврейского Художественного театра” сильной режиссурой, которая позволила им изрядно преуспеть — результаты были впечатляющими» [33, р. 156]. Через год, в 1919-м, Райхер получил приглашение стать режиссером престижного театра «Гилд», в котором кроме исследуемой нами толстовской «Власти тьмы» поставил еще четыре пьесы — «Сокровище» американского еврейского писателя Д. Пински (1920), «Пляску смерти» А. Стриндберга (1920), «Джейн Клегг» ирландского драматурга С.-Д. Эрвина (1920) и «Монастырь» Э. Верхарна (1921). Одновременно он выпустил постановку в нью-йоркском театре «Гринвич-Виллидж» (Greenwich Village Theatre) по натуралистической пьесе «Юность» немецкого драматурга М. Хальбе (1920). Проработав в «Гилд» четыре года, в 1923-м Райхер пожелал вернуться в Германию, где через год умер.

Э. Райхер явился основателем целой сценической династии: уже упомянутый его старший сын Франц Райхер был также одно время актером и режиссером в театре «Гилд», активно снимался в кино (наибольшую известность ему принесла роль капитана Энглхорна в культовом голливудском фильме 1933 года «Кинг-Конг»); сцене посвятили себя и старшая дочь Хедвига (Hedwiga Reicher, 1884–1971), и младший сын Эрнст (Ernst Reicher, 1885–1936), а также младшая дочь Элли (Elly Reicher, 1893–?).

В истории театра «Гилд» кратковременное пребывание Э. Райхера оказалось существенной вехой: он стал «воспитателем, принесшим в режиссуру и искусство актера принципы зрелого психологического реализма. Главной его работой была постановка “Власти тьмы” Л. Н. Толстого (1920), которая стала школой мастерства для актеров театра» [34, с. 232]. Особую значимость Э. Райхера в своем профессиональном становлении отмечал, например, будущий ведущий режиссер театра «Гилд» Ф. Мёллер: «Я вспоминаю “отца Райхера” как самого вдохновляющего человека, с которым когда-либо посчастливилось общаться режиссерам этого театра. Лично для меня он остался идеалом творца: уникальное сочетание — превосходный техник и (в самом тонком смысле этого слова) мистик одновременно. <...> ...И поэт. В конце концов, поэт — это и есть практический мистик» [35, р. 161].

Актер и режиссер Э. Райхер провел полжизни в разъездах и освоил несколько иностранных языков, таким образом, его можно справедливо назвать крупнейшей фигурой не только немецкой сцены, но также еврейской и американской.

В появлении пьесы Л. Н. Толстого «Власть тьмы» на американских подмостках имела своя логика. Широкой популярности на зарубежной сцене способствовали ее универсальность и вневременность поднятых в ней философско-этических проблем: «Будучи прочно привязана к определенной национальной и исторической ситуации, она восходит к таким коренным свойствам человеческой природы, что может быть отнесена ко всем временам и ко всем народам» [36, с. 163]. И в то же время драматургия, например, А. Н. Островского трудно пробивала себе дорогу на европейскую сцену. По меткому наблюдению Л. И. Гительмана, «...долгое время он (А. Н. Островский) казался Западу писателем весьма далеким, специфически русским — и по тематике, и по языку. <...> Сосредоточенность на проблемах русской жизни, специфичность социальной среды, изображенной с чрезвычайной конкретностью и тщательностью, сочный бытовой колорит делали Александра Островского в глазах западноевропейской публики писателем, ограниченным сугубо национальными рамками» [37, с. 78]. Тема «Драматургия А. Н. Островского и театр США» еще ни разу не оказывалась в фокусе театроведения и ждет своего исследователя.

«Власть тьмы» была написана Толстым в 1886-м, в ту пору, когда официальная Россия готовилась пышно отметить 25-летие реформы 1861 года, в результате которой произошла отмена крепостного права. Драма Толстого разрушала легенду о процветании пореформенной русской деревни. В основе этой поистине мрачной, «темной» (от слова «тьма») истории — судебное дело крестьянина Тульской губернии Ефрема Колоскова, виновного в кровосмешении, покушении на жизнь своей дочери и убийстве незаконнорожденного ребенка.

Сразу же после написания «Власть тьмы» оказалась в нашей стране под цензурным запретом. Однако в те десять лет, пока народная трагедия Толстого была отторгнута от театра России, она совершила триумфальное шествие по сценам Европы.

Впервые толстовская пьеса увидела свет ramпы в Париже в 1888 году, в только что созданном «Свободном театре» А. Антуана. В этой постановке Антуан выступил как режиссер и исполнитель роли Акима<sup>7</sup>. К «Власти тьмы» француз возвращался несколько раз — в 1904-м (Театр Антуана) и в 1912-м (театр «Одеон»). Деятельность Антуана формировалась под существенным влиянием театрально-эстетической программы Э. Золя, постулировавшего на сцене натурализм. В качестве драматургического материала французский режиссер выбирал такие произведения, которые демонстрировали сложные взаимоотношения героя с окружающей действительностью, социумом. Антуан мастерски воссоздавал на сцене конкретные приметы той «социальной среды», которая сформировала сознание героя, мир его чувств, определила его образ жизни. Пьеса «Власть тьмы» идеально вписывалась в такую художественно-эстетическую концепцию.

<sup>7</sup> Об этой постановке см.: [37, с. 8–27].

После поездки в Париж и знакомства с деятельностью «Свободного театра» Антуана немецкий театральный деятель О. Брам создал в Берлине свой «Свободный театр». Также ориентируясь на сценический натурализм, Брам здесь поставил в 1890 году драму Толстого. Хотя в труппе этого театра состоял и Э. Райхер, он все же не был тогда задействован во «Власти тьмы». В 1894 году, когда Брам возглавил уже «Немецкий театр», он решил вернуться к пьесе Толстого, несколько изменив прежний актерский состав. Райхер, перейдя за своим режиссером в новый театр, и на этот раз не участвовал в репетициях «Власти тьмы». Однако работа над спектаклем не была доведена до премьеры, поскольку в труппе не оказалось актера на роль Никиты. И все же через пять лет, в 1900 году, на сцене «Немецкого театра» Брам еще раз поставил толстовскую драму, где роль Акима сыграл М. Рейнхардт (до своего ухода от Брама в 1902-м), а Никиту — А. Бассерман.

Возобновление сильно отличалось от первоначального варианта брамовской постановки. «Как и ранее на “Свободной сцене” (то есть в постановке “Свободного театра” 1890 года. — М. Г.), Брам намеревался показать в своем толстовском спектакле, прежде всего, губительную и разрушительную власть среды; более чем в других его работах, среда здесь должна была стать судьбой, неким подобием античного рока, вовлекающим всех в предопределенный и замкнутый круг. <...> (Все это для того), чтобы в конце концов привести зрителей к мысли, что, в сущности, от характера человека, от его намерений ничего не зависит, — в трагическую ситуацию каждого вовлекает рок, преступления творятся по велению судьбы. <...> Явно противореча брамовскому замыслу, Рейнхардт играл Акима <...> как человека не из этого мира. В рейнхардтовском Акиме было что-то от странника и блаженного. <...> (Герой) на протяжении почти всего спектакля сидел на авансцене, он был будто бы изъят из мрачного, темного пространства, в котором происходило действие и царствовали страшные, темные страсти и инстинкты. Он был наблюдателем, что-то бормотал невпопад, порывался встать и уйти, но оставался на месте, как прикованный, смотрел до конца драму и лишь в самом финале подзывал к себе Никиту-Бассермана, как бы тоже привлекая его из “темного царства”. Сцена покаяния Никиты вопреки замыслу Брама происходила непосредственно у линии рампы — обычно подобные сцены игрались в глубине» [24, с. 171–173].

К 80-летию Л. Н. Толстого, в 1908 году, Брам в третий раз обратился к «Власти тьмы», теперь уже в берлинском «Лессинг-театре», где (повторим) роль Акима сыграл Э. Райхер, а Никиту — по-прежнему А. Бассерман. В отечественном театроведении этот спектакль охарактеризован как «блестящая постановка Лессинг-театра» [38, с. 246].

Пьеса Толстого в конце XIX века неоднократно шла в Англии (например, в 1899 году на сцене «Сценического общества»), Италии (выделим исполнение роли Никиты крупнейшим итальянским трагиком Э. Цаккони), Дании, Швеции и других странах. Совершенно справедливо заключение отечественного исследователя: «Пожалуй, ни одна пьеса русского классического

репертуара не была так популярна на зарубежной сцене с конца 80-х годов прошлого века до начала нынешнего, как «Власть тьмы» Л. Н. Толстого» [38, с. 229]. Востребованность толстовской драмы на европейской сцене рубежа XIX–XX веков также объясняется глобальными тенденциями в театре — становлением режиссуры и поиском соответствующего драматургического материала, которым явилась «новая драма». Современная наука о театре относится к ее корпусу и пьесе Толстого. Так, М. М. Молодцова писала в связи с этим: «“Власть тьмы” Л. Н. Толстого — русская новая драма, открытая для сцены французом Андре Антуаном. Постановка Антуана была одной из первых побед режиссуры. И в этой — подчеркиваю — режиссерской интерпретации наиболее выразителен был сам Антуан в роли Акима. Никиту (актер Мевисто) Антуану пришлось поддержать режиссерской метафорой: в момент покаяния на его голову падал солнечный луч» [39, с. 12].

Поскольку в США развитие театра шло с большим опозданием по сравнению с Европой, то и рождение национальной режиссуры за океаном пришлось лишь на межвоенный период. О положении театра США в 1920-е годы вполне конкретно высказался А. В. Бартошевич, полемизируя с мнением о якобы его расцвете: «Все, что мне известно о тогдашнем состоянии американского театра, напротив, говорит о царившем на подмостках провинциализме, что не удивительно для театра, история которого началась совсем недавно, в котором были даровитые актеры, но не было ни одного сколько-нибудь серьезного режиссерского имени (Дэвид Беласко, на мой взгляд, — не исключение: умопомрачительная роскошь оформления не может заменить режиссерской концепции)» [40, с. 167]. Научить американцев режиссуре были призваны европейцы. Так на Бродвее оказались востребованы и немец Э. Райхер, и «новая драма» в лице пьесы Л. Н. Толстого «Власть тьмы».

## АМЕРИКАНСКАЯ «ВЛАСТЬ ТЬМЫ»

К сожалению, сохранилось не так много документов о постановке пьесы Толстого в театре «Гилд». Спектакль до сих пор не исследован ни в толстоведении (в отделе рукописей Государственного музея Л. Н. Толстого в Москве никаких материалов о нем не выявлено<sup>8</sup>), ни в театроведении — как отечественном, так и американском.

Тем не менее редкие фотографии постановки в театре «Гилд» вкупе с несколькими рецензиями и воспоминаниями позволяют, пусть и частично, ее реконструировать. Мы постарались собрать воедино все возможные свидетельства, отзывы и материалы о ней и представить их в данной работе. В исследовании также привлекаются материалы малоизвестных американских фондов. Во-первых, автор статьи использует иконографию постановки, хранящуюся в Архиве театра «Гилд», который находится в Библиотеке

**8** Ответ автору статьи от заведующей отделом рукописей Государственного музея Л. Н. Толстого Светланы Дмитриевны Новиковой (17 и 19 октября 2023 года). Электронный архив Гудкова М. М.

редких книг и рукописей Бейнеке при Йельском университете (Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, Нью-Хейвен, США). Крайне скудное (по сравнению с материалами по другим, более поздним постановкам) их количество объясняется тем, что на заре своей деятельности театр «Гилд» не был озадачен сохранением и архивированием собственных материалов.

Во-вторых, в данной работе используются документы (в том числе рецензия на исследуемую постановку из журнала «Нью Репаблик»<sup>9</sup>) из Библиотеки Хоутона при Гарвардском университете (Houghton Library, Harvard University, Кембридж, США), хранящиеся в Фонде Генри Уодсворта Лонгфелло Дейны (Henry Wadsworth Longfellow Dana, 1881–1950), профессора и авторитетного эксперта по русскому и советскому театру, который был лично знаком с семейством Л. Н. Толстого и оказался единственным представителем США на торжественном праздновании в СССР столетнего юбилея русского писателя в 1928 году (см.: [41]).

Справедливости ради отметим, что постановка «Власти тьмы» в театре «Гилд» не была самым первым воплощением этой пьесы Толстого на американских подмостках. За пятнадцать лет до этого, в 1904 году, она шла в Нью-Йорке на идише (а не на английском языке) благодаря усилиям знаменитого актера еврейской сцены Джейкоба Адлера; он же сделал перевод текста и сыграл роль Никиты (см.: [42, p. 354]).

История постановок зарубежной драматургии в театре США свидетельствует о том, что часто американцы работают не с переводом, а с адаптацией и даже переделкой иностранного оригинала. Поэтому степень аутентичности воплощения авторского замысла на сцене зависит от точности перевода. В этом плане англоязычной премьеры толстовской «Власти тьмы» в США сопутствовала удача.

В «Гилд» обратились к переводу, который принадлежал семейной чете из Британии Эйлмеру и Луизе Мод (Aylmer Maude, 1858–1938; Louise Maude, 1855–1939)<sup>10</sup>. Переводчики были лично знакомы с Толстым с 1888 года, одно время разделяли некоторые его взгляды, но впоследствии отошли от этого мировоззрения. Англичанин Э. Мод прожил в России двадцать три года (1874–1896), где его называли Алексей Францевич, в 1897-м вернулся из Москвы в Лондон. За сорок лет своей работы переводчиком и издателем сочинений Л. Н. Толстого он опубликовал в Англии почти все произведения русского писателя, в том числе юбилейное англоязычное полное собрание сочинений, приуроченное к столетию со дня рождения классика, а также написал о нем несколько книг (см., например: [44; 45; 46]).

Переводческое мастерство Э. Мода и, что более существенно, его понимание толстовских идей русский писатель высоко ценил, о чем неоднократно сообщал ему в письмах: «Лучшего переводчика я не желаю и по вашему

**9** Tolstoy, Leo. *Vlast' t'my / Власть тьмы: photographs and clippings* // Houghton Library, Harvard University. Collection: Henry Wadsworth Longfellow Dana papers on Soviet theater and film and university lecture notes. Series II. Research files: Personalities. Call Number: MS Thr 402. Box: 32. Item: 1229. Sheet 3.

**10** В отечественном толковедении принят другой, не совсем корректный вариант перевода их фамилии: Моод. Именно так она значится в авторитетном 91-томном, так называемом юбилейном полном собрании сочинений Л. Н. Толстого, а также см.: [43].



знанию обоих языков и по вашей строгости к себе во всяком случае» [47, с. 520] (1898), «Ваши переводы очень хороши, п[отому] ч[то] вы прекрасно владеете обоими языками и, кроме того, любите те мысли, к [оторые] передаете» [48, с. 367] и «Потерять таких переводчиков, как вы и ваша жена, было бы очень, очень обидно. Лучших переводчиков и по знанию обоих языков, и по вникновению в самый смысл переводимого нельзя придумать» [48, с. 505] (1900), «Ваши переводы очень хороши, и я лучших не желаю» [49, с. 16] (1901). Пьесу «Власть тьмы» чета Модов перевела и впервые опубликовала в Лондоне в 1903 году [50], и с тех пор их перевод часто переиздавался (см.: [51, р. 8–9]).

Воссоздавая в своем произведении жестокие подробности крестьянского быта, русский классик наделяет своих героев грубоватой, простонародной речью. Так, Аким, один из важных героев пьесы, носитель толстовских религиозно-философских взглядов, у автора безграмотен и косноязычен: «Говорит с запинкой, и вдруг вырываются фразы, и опять запинка и “таё” и “значит”. “Тае” я выговариваю “таб”. Впрочем и “таё” возможно. <...> речи гладкой бог не дал (курсив Л. Н. Толстого. — М. Г.)» [52, с. 24]. Передать на ином языке этот своеобразный речевой колорит — одна из сложнейших задач для переводчиков драматургии Толстого. Так, во французском переводе для постановки «Свободного театра» Антуана непонятное французам «тае» было переведено как слово-паразит «это» или «ну» — “ça” (см.: [37, с. 16]), и Толстой одобрил такой вариант перевода.

Британские переводчики Моды предложили в качестве англоязычного эквивалента акимовскому «тае» выражение “What d’ye call it...”, что аналогично русскому «Как его там...». Безграмотность речи героя обозначается в тексте перевода разными лингвистическими средствами: грамматическими ошибками, фонетическими искажениями и лексическими отклонениями (например, “d’ye” вместо “do you”).

Приведем в качестве примера фрагмент диалога Акима и Матрены — сначала у Толстого (1-е действие, 11-е явление), а затем его англоязычный перевод Модов.

А к и м . Опять ты, значит, старуха, не тае, и все ты не тае, всё, значит, не тае...

М а т р е н а . Вот только и речей от орла от моего — тае, тае, тае, а что тае — сам не знаешь [53, с. 41].

В англоязычном переводе это выглядит так:

A k i m . There you are again, old woman, and it’s not at all what d’ye call it, it’s all not what d’ye call it, I mean...

M a t r y o n a . There now, that’s all the sense one gets from my old owl — “what d’ye call it, what d’ye call it,” and he doesn’t know himself what he means [50, p. 14].



Фото 3. Спектакль «Власть тьмы». Театр «Гилд», Нью-Йорк, США. 1920. Артур Хол в роли Никиты. MS Thr 402 (Box 32: 1229, sheet 8), Henry Wadsworth Longfellow Dana papers on Soviet theater and film and university lecture notes, Houghton Library, Harvard University/ Production “The Power of Darkness”. Theatre Guild, New York, USA. 1920. Arthur Hohl as Nikita. MS Thr 402 (Box 32: 1229, sheet 8), Henry Wadsworth Longfellow Dana papers on Soviet theater and film and university lecture notes, Houghton Library, Harvard University



Фото 4. Спектакль «Власть тьмы». Театр «Гилд», Нью-Йорк, США. 1920. Артур Хол в роли Никиты. Журнал “Theater Magazine”, 1920, февраль, с. 77 / Production “The Power of Darkness”. Theatre Guild, New York, USA. 1920. Arthur Hohl as Nikita. Theater Magazine, 1920, February, p. 77

К сожалению, из доступных нам материалов об американской постановке «Власти тьмы» невозможно понять, какой из двух авторских вариантов четвертого действия игрался в «Гилд» (у британских переводчиков даются оба варианта [50, p. 69–72; 73–81]): первый, в котором прямо на сцене, на глазах у зрителя убивают новорожденного младенца, или второй — «опосредованный», когда самое убийство происходит за стенами избы (то есть за кулисами), в избе же Митрич и Анютка — старик и девочка — «отыгрывают» то, что творится рядом.

По свидетельствам очевидцев постановки, американская «Власть тьмы» отличалась сильной режиссурой и актерским исполнением: «пьеса была великолепно разыграна» [20, p. 127], «тщательно продуманное представление» [30, p. 11–12].

В роли Акима, которого когда-то в Германии играл Э. Райхер, выступил его старший сын, сорокапятилетний Франц Райхер, в Америке поменявший свое имя на Франк. Он не только не участвовал в брамовской «Власти тьмы» с отцом в роли Акима, но даже не мог ее видеть, потому что к тому времени уже эмигрировал из Германии. Возрастная роль («Аким — отец Никиты, 50-ти лет,



Фото 5. Спектакль «Власть тьмы». Театр «Гилд», Нью-Йорк, США. 1920. 1-й акт. Слева направо: Матрена (Х. Уэстли) и Петр (Г. Стиллман). Журнал "Theater Magazine", 1920, февраль, с. 77 / Production "The Power of Darkness". Theatre Guild, New York, USA. 1920. Act 1. From left to right: Matryona (H. Westley) and Peter (H. Stillman). Theater Magazine, 1920, February, p. 77

мужик невзрачный, богобоязненный» [53, с. 31]) Ф. Райхеру удалась, критика хвалила актера: «великолепно играет простого и доброго старика» [54], «убедителен в роли наивного и верующего старца» [6].

Его сына — Никиту — актер Артур Хол (Arthur Hohl, 1889–1964) трактовал как «деревенщину» [54] (фото 3 и 4). Одной из самых сильных сцен (кроме финального «покаяния», на котором мы подробнее остановимся чуть ниже) Никиты-Хола была та, в которой его мать Матрена «вручает ему лопату, назначая могильщиком собственного живого младенца и выбирая в качестве кладбища подвал его избы. В этой сцене, поставленной с мрачной силой, актер действительно играет мощно» [54].

Сложнейшая роль Матрены (фото 5), которая инициирует в пьесе Толстого все преступления, трактовалась опытной характерной актрисой Хелен Уэстли (Helen Westley, 1875–1942) и режиссером одномерно, как бездушная злодейка, этакая «леди Макбет с капустной грядки» ("Lady Macbeth of the cabbage patch") [54]. Употребляя последний эпитет, заокеанский рецензент отсылает читателя к прозвищу главной героини из крайне популярного в те годы американского романа Э. Х. Райс «Миссис Виггс с капустной грядки» (*Mrs. Wiggs of the Cabbage Patch*, 1901); этот персонаж также идет на все, чтобы выкарабкаться вместе с сыновьями из нищеты. Американская Матрена игралась как настоящее чудовище в юбке, которое «дергает за нити злобы, как за струны банджо» [54]. Такая трактовка противоречила видению Толстого: «Матрену



Фото 6. Спектакль «Власть тьмы». Театр «Гилд», Нью-Йорк, США. 1920. 1-й акт. Слева направо: Петр (Г. Стиллмэн), Матрена (Х. Уэстли), Анисья (И. Раух) и Никита (А. Хол). Архив театра «Гилд». Библиотека редких книг и рукописей Бейнеке при Йельском университете, США. YCAL MS 436. Box 815, folder 10981. Sheet 1 / Production "The Power of Darkness". Theatre Guild, New York, USA. 1920. Act 1. From left to right: Peter (H. Stillman), Matryona (H. Westley), Anisya (I. Raub) and Nikita (A. Hoh). Theatre Guild Archive. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. YCAL MS 436. Box 815, folder 10981. Sheet 1

вовсе не надо играть злодейкой, какой-то леди Макбет, как думают многие. Это — обыкновенная старуха, умная, желающая по-своему добра сыну. Ее поступки не есть результат каких-нибудь особенных, злодейских свойств ее характера, а просто выражение ее миросозерцания. Она искренне думает, что все то, что удобно и не зазорно перед другими людьми, устраивает жизненное благополучие, вполне возможно и позволительно. Темные дела делаются, по ее мнению, всеми — без этого невозможна жизнь, и она их не боится» (цит. по: [4, с. 94]). В американской постановке Матрена выступала как грозная, отвратительная сила, олицетворяющая «власть тьмы».

Спектакль был насыщен русскими народными песнями, которые звучали в аранжировке и под управлением некоего Савелия Валеви́ча (Saveli Walevitch), о котором не осталось никакой информации.

Одна из сохранившихся фотографий запечатлела сцену из первого акта спектакля, в который вошли первое и второе действия русскоязычного оригинала (фото 6). Сценография Л. Симонсона воссоздавала жизненно достоверную обстановку русской деревни. В просторной избе Петра сценограф разместил русскую печь, с которой свисает потрепанный зипун, два веретена; в правой части помещения — большой деревянный стол, грубо сколоченный, по-видимому, самим хозяином, табуретки; в красном углу висит икона в киоте. Тусклый свет, пробивающийся из небольшого окна со слюдой вместо стекла, освещает мрачную обстановку комнаты. Маленький кусочек неба и природы, видимый в это окно, напоминает об иных далях и высотах, решительно недоступных тем, кто здесь живет. Данная фотография фиксирует тот

момент, когда Матрена (Х. Уэтли) пришла в дом к Петру (Г. Стиллмэн) проверить реализацию своего «плана» по его отравлению (2-е действие, 12-е явление). Ужас ситуации заключается в том, что убийство у Матрены прикрывается словами участия к своей жертве: «Здравствуй, благодетель. Здравствуй, касатик. Хвораешь, видно, все. <...> Исчадел, исчадел ты весь, сердечный, погляжу на тебя. Не красит, видно, хворь-то» [53, с. 57] (“How d’you do, my benefactor; how d’you do, my precious... still ill, I see. <...> You’ve shriveled, shriveled, all to nothing, poor dear, now I come to look at you. Seems illness does not add to good looks” [50, p. 31–32]). За столом сидит, устремившись к говорящим, слабобольной Никита (А. Хол). В начале спектакля этот герой — красивый, высокий, но апатичный, малоподвижный крестьянский парень-«увалень», в светлосерой полотняной рубахе навыпуск, подпоясанной кушаком.

Кульминацией американской постановки, естественно, была сцена покаяния Никиты во время свадьбы. У Толстого этот финальный эпизод (5-е действие, 2-я сцена) разворачивается, согласно авторской ремарке, в «избе первого действия (то есть в просторной избе покойного богатого “мужика” Петра. — М. Г.), <которая> полна народом, сидящим за столами, и стоящими. <...> На столе иконы и хлеб» [53, с. 115] (“Interior of hut, full of people, some sitting round tables and others standing. <...> On one of the tables an Icon and a loaf of rye-bread” [50, p. 82]).

Режиссер Э. Райхер совместно со сценографом Л. Симонсоном меняют локацию финала истории, перенеся его в амбар (a barn). Покаяние Никиты происходило не в жилом помещении, как у русского драматурга, а в деревянной хозяйственной постройке для хранения зерна, муки и других продуктов питания (неужели здесь праздновалась свадьба?). Сохранившаяся фотография (фото 7) дает представление об этой сцене. Сценограф Симонсон, как и ранее это сделал в своей постановке Рейнхардт (которую, повторим, он видел в Берлине), использует здесь настоящее сено. По мере того как Никита-Хол, одетый в нарядную белую рубаху навыпуск, признавался в своих грехах, пришедший на свадьбу народ («мир православный» [53, с. 116] — “Christian Commune” [50, p. 94]) расступался по краям, оставляя в центре главного героя, припадавшего к ногам своего отца, Акима-Райхера. Заключительные строки Акима — «Бог простит, дитячко родимое. Себя не пожалел, он тебя пожалеет. Бог-то, бог-то! Он во!..» [53, с. 118] (“God will forgive you, my own son! You have had no mercy on yourself, He will show mercy on you! God — God! It is He!” [50, p. 95]) — произносились чуть ли не «по-ветхозаветному». Контрапунктом этой тяжелой и надрывной ноте покаяния представала в постановке красота природы — медленно открывались широкие мрачные двери амбара, обнаруживая за собой русский сельский пейзаж (на нарисованном заднике) с пшеничным полем и перелеском, залитым светом заходящего солнца.

Сценограф признавался, что такое решение принадлежало постановщику Райхеру: «Пшеничное поле, видимое через открытую дверь амбара в последнем акте “Власти тьмы”, возникло в моей сценографии благодаря страстному желанию Эмануэля Райхера, который был убежден, что в момент искупления



Фото 7. Спектакль «Власть тьмы». Театр «Гилд», Нью-Йорк, США. 1920. 4-й акт. Сцена «Покаяние Никиты» (Финал). Слева направо: Никита (А. Хол) и Аким (Ф. Райхер). Архив театра «Гилд». Библиотека редких книг и рукописей Бейнеке при Йельском университете, США. YCAL MS 436. Box 815, folder 10981. Sheet 2 / Production "The Power of Darkness". Theatre Guild, New York, USA. 1920. Act 4. Scene "Nikita's Repentance" (The Final). From left to right: Nikita (A. Hohl) and Akim (F. Reicher). Theatre Guild Archive. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. YCAL MS 436. Box 815, folder 10981. Sheet 2

главного героя где-то обязательно должна проявиться красота и гармония окружающего мира» [55, р. 198]. Таков был финал постановки, решенный в духе Толстого. Покаяние Никиты — это избавление от власти тьмы, его нравственное возрождение и торжество света. Примечательно, что похожий финал задумывал и К. С. Станиславский для постановки в МХТ (премьера 5 ноября 1902 года, художник В. А. Симов), когда во мраке проглядывало наконец солнце, освещая покаявшегося Никиту в исполнении В. Ф. Грибунина и Акима — А. Р. Артема.

Как видим, в «Гилд» избавление от тьмы и возвращение к свету реализовывались в том числе и буквально на уровне света — когда мрак амбара рассеивался и уступал место солнечным лучам. Все рецензенты единодушно признавали мастерское решение покаяния Никиты. Даже такой строгий и искушенный критик, как К. Макгоуэн, был потрясен, назвав его «сценой предельной трагической силы» (цит. по: [56, р. 787]). Выделял финал постановки и рецензент журнала *Theater Magazine*: «Агония раскаяния Никиты в заключительном акте сыграна Артуром Холлом максимально убедительно и трогательно» [6].

Решение финала пьесы, когда действие переносилось из избы на природу, стало впоследствии традицией в сценической истории «Власти тьмы». В знаменитом спектакле московского Малого театра (премьера 4 декабря 1956 года, режиссер Б. И. Равенских, в роли Акима — И. В. Ильинский) покаяние Никиты совершалось за деревенской околицей, на предвечернем просторе. Герой в исполнении В. Д. Доронина каялся с вершины гигантского стога, своеобразного

лобного места. «Равенских выводит человека из тесного круга зависимости его от своей среды и вписывает в более широкую систему национальных традиций, национальных связей. <...> Равенских ставит человека перед миром один на один, и в конечном счете уравнивает обе эти величины в их органической и тождественной устремленности к идеалу» [57, с. 152].

Тем интересней обратить внимание на разницу в решении ключевого жеста (мизансцены) этой сцены: в спектакле Малого театра Аким, произнося ключительные слова «...Бог-то, бог-то! Он во!..», уже не указывал перстом на небо (как это было в постановке «Гилд»), а тянулся рукой к левой стороне груди — к сердцу. Критика находила в таком мизансценическом решении отсылку к картине Рембрандта «Возвращение блудного сына»: «Если это было сделано сознательно, то можно только сказать, что выбор режиссера проникновенно точен. Это “мир” в лице Акима-Ильинского принимает в свое лоно душу заблудшую, но способную к распрямлению» [58, с. 283].

Поразительно, но постановка «Власть тьмы» театра «Гилд» смогла продержаться на сцене только три месяца, по март 1920 года, всего было дано сорок представлений.

Основная причина крайне короткого проката крылась не в художественных качествах спектакля, а в несоответствии философско-этической идеи пьесы Толстого прагматизму и пуританскому мировоззрению американцев. Именно этим объяснял коммерческий провал постановки ее сценограф Л. Симонсон: «Какая же может быть реакция на пьесу, которая сосредоточена исключительно на процессе поиска Бога, если американские прихожане руководствуются гибкой и легкой в применении формулой “Найди Бога и будь очищен от своих грехов”» [21, р. 105 – 106].

В 1920 году, когда США переживали эпоху «просперити» (экономического процветания) с ее небывалым подъемом банковской системы, коммерции и потребительских настроений в обществе, критика Толстым капитализации русской деревни из уст Акима звучала с бродвейских подмостков неуместно. Абсолютным диссонансом для «процветающих» американцев выглядела акимовская реплика: «Эх, посмотрю я, тае, и без денег, тае, горе, а с деньгами, тае, вдвое. Как же так. Бог трудиться велел. А ты, значит, тае, положил в банку (то есть в банк. — М. Г.) деньги, да и спи, а деньги тебя, значит, тае, поваля кормить будут. Скверность это, значит, не по закону это» [53, с. 73] (“Oh dear, I see, what d’ye call it, without money it’s bad, and with money it’s worse! How’s that? God told us to work, but you, what d’ye call... I mean you put money into the bank and go to sleep, and the money will d’ye call it, will feed you while you sleep. It’s filthy, that’s what I call it; it’s not right” [50, р. 49]).

Лишь немногие американцы видели в те годы за национальным преуспеванием и внешним благополучием оборотную сторону этих процессов — исток катастрофы духовной, внутреннюю пустоту и нивелирование человеческой личности. Для крупнейших американских писателей Ф. С. Фицджеральда, Э. Синклера и Т. Драйзера эпоха «просперити» стала временем развенчания иллюзий. Для большинства же граждан США абсурдом прозвучали тогда слова

крупнейшего американского драматурга Ю. О'Нила: «Предположим, что мы вдруг ясным взором души увидим истинную цену всего нашего победно шествующего под звон литавр материализма; увидим, чего это стоило — и его результат в категориях вечных истин! Какая это будет колоссальная ироническая, стопроцентная американская трагедия. <...> Самая ужасная из всех написанных и ненаписанных!» (цит. по: [59, р. 487]; перевод дается по: [60, с. 255]). Позже, в 1946 году, когда США вышли из Второй мировой войны, казалось бы, больше всех выигравшими, драматург повторит убийственный приговор: «Я прихожу к выводу, что Соединенные Штаты, вместо того чтобы стать самым преуспевающим государством в мире, потерпели грандиозный крах. Именно крах, потому что этой стране было дано гораздо больше, чем любой другой...» (цит. по: [59, р. 470]; перевод дается по: [61, с. 260]). Таким образом, одной из причин глухоты бродвейского зрителя к постановке «Власть тьмы» в 1920 году можно уверенно назвать сущностное несовпадение идейного содержания пьесы Толстого с базовыми национальными ценностями Нового Света (включая всеамериканское следование пуританской доктрине, столь способствовавшей развитию капитализма).

Как показала дальнейшая история американской сцены, «Власть тьмы» крайне редко появлялась на заокеанских подмостках. В следующий, третий, раз (после «Еврейского Художественного театра» и театра «Гилд») она была представлена в Нью-Йорке в 1948 году участниками-афроамериканцами «American Negro Theatre Company». В адаптации Абрама Хилла (Abram Hill) толстовская пьеса оказалась изменена радикальным образом: здесь место действия и персонажи были перенесены на юг Соединенных Штатов (см.: [56, р. 787]). Подобное обращение с русской драматургией не было редкостью: аналогичные преобразования были произведены с такими пьесами, как «На дне» М. Горького и «Вишневый сад» А. П. Чехова. Рецензент газеты *Christian Science Monitor* (от 14 мая 1949 года) оказался особо впечатлен кульминационной сценой спектакля, «когда работник <...> признает, что он не может избежать наказания, повесившись, и падает на колени в раскаянии, прося прощения у Бога» (цит. по: [56, р. 787]).

Четвертым обращением американского театра к «Власти тьмы» явилась офф-бродвейская постановка, премьера которой была сыграна 29 октября 1959 года в театре «York Playhouse» (режиссер У. Хэндмен, переводчик и автор адаптации Б. Хэндмен). Здесь в роли Акима выступил (фото 8) бывший наш соотечественник, эмигрировавший в США, В. А. Соколов (см.: [62, с. 73–74]).

Безусловно, прав американский театральный практик и критик Н. Хоутон, объяснивший небогатую сценическую судьбу «Власти тьмы» в Америке (и в том числе провал спектакля театра «Гилд»): «Причина, по которой эту трагедию почти не ставят в США, <...> заключается в том, что авторский взгляд на будущее человека в ней настолько пессимистичен, ее герои настолько деградированы, ее натурализм настолько очевиден, что наша театральная публика, которая хочет, чтобы сцена ее «развлекала», уклоняется от зрелища с повышенным интересом к негативным сторонам жизни, где демонстрируются мрачные,





Фото 8. Спектакль «Власть тьмы». Театр «Йорк Плейхауз», Нью-Йорк, США. 1959. Сцена «Покаяние Никиты» (Финал). Слева направо: Аким (В. А. Соколов) и Никита (Л. Антонио). Нью-Йоркская публичная библиотека исполнительских искусств (Billy Rose Theatre Division). Shelf locator: \*T-VIM 1992 – 013. Legacy collection: Friedman-Abeles photographs / Production “The Power of Darkness”. New York Playhouse, New York, USA. 1959. Scene “Nikita’s Repentance” (The Final). From left to right: Akim (V. Sokolov) and Nikita (L. Antonio). New York Public Library for the Performing Arts (Billy Rose Theatre Division). Shelf locator: \*T-VIM 1992 – 013. Legacy collection: Friedman-Abeles photographs

неприглядные ее явления» [63, р. 13]. Эту идею подтверждает высказывание авторитетного американского театрального критика Дж. Ханекера, сделанное в год премьеры «Власти тьмы» в «Гилд»: «Американцы ходят в театр, чтобы развлечься, а не для того, чтобы потрепать себе нервы» [64, р. 284]. Для Толстого же, в отличие от бродвейского зрителя, театр был менее всего развлечением: писатель живет сознанием существенного значения искусства в жизни человека, ощущает единство нравственных, этических задач, стоящих перед художником: русский классик — «страстный противник зрелищности, призванной давать лишь эмоционально-аффективное наслаждение и лишенной серьезного содержания» [65, с. 132].

Даже последнее по времени, 2007 года, появление «Власти тьмы» на американской сцене лишь подтверждает эту гипотезу. Тогда ее постановка была осуществлена в Нью-Йорке на Офф-Бродвее театральной компанией «Минт» (Mint Theatre Company), которая видит свою художественную миссию в пропагандировании «замечательных пьес из прошлого, оказавшихся утерянными или забытыми» [66]. Действительно, история теа-

тра США наглядно продемонстрировала то, что для заокеанской сцены пьеса Толстого оказалась безвозвратно утраченной.

Тем не менее постановка «Власти тьмы» в «Гилд» познакомила американского зрителя с драматургией Л. Н. Толстого, таким образом была реализована провозглашаемая театром высокая художественно-просветительская миссия. Концептуальная «континентальная» режиссура Э. Райхера способствовала становлению в «Гилд» собственной национальной режиссуры (Ф. Мёллер, Р. Мамулян) и формированию новой, ансамблевой, актерской игры, отвергавшей систему «звезд». Кроме того, сотрудничество «Гилд» с Райхером помогло «театру обрести свое “лицо” — общение с иностранцами часто помогает понять что-то про себя» [7, с. 85]. В галерее же американских постановок пьес Л. Н. Толстого спектакль театра «Гилд» 1920 года открыл

череду последующих сценических воплощений за океаном драматургии русского классика, пополнив собой небогатую в США театральную судьбу толстовских произведений.

Автор статьи выражает глубокую признательность сотрудникам Библиотеки Хоутона при Гарвардском университете (Houghton Library, Harvard University, Кембридж, штат Массачусетс) Мэри Хегерт и Айшат Окесоле за щедро подаренные материалы о бродвейской постановке «Власть тьмы», находящиеся в Фонде Г. У. Л. Дейны. Кроме того, настоящее исследование оказалось бы невозможным без помощи сотрудников Библиотеки редких книг и рукописей Бейнеке при Йельском университете (Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, Нью-Хейвен, штат Коннектикут) Натальи Скиарини и Мэтью Роу, предоставивших автору из Архива театра «Гилд» фотографии исследуемой постановки. Также автор благодарит заведующую Музеем А. М. Горького ИМЛИ РАН Светлану Михайловну Демкину за предоставленную фотографию Э. Райхера в роли Актера («Малый театр», Берлин, режиссеры Р. Валлентин и М. Рейнхардт, 1903) и разрешение опубликовать ее в настоящей статье.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Щелокова Е. Н. Первая инсценировка романа «Воскресение» на американской сцене // Роман Л. Н. Толстого «Воскресение». Историко-функциональное исследование. М.: Наука, 1991. С. 188–194.
2. Куликова И. Н. Русская классика на американской сцене // Театр: сборник статей и материалов. М.: ВТО, 1945. С. 106–114.
3. Leo Nikolayevitch Tolstoy // Internet Broadway Database. URL: <https://www.ibdb.com/broadway-cast-staff/leo-nikolayevitch-tolstoy-7239> (дата обращения: 10.10.2023).
4. Полякова Е. И. Театр Льва Толстого. Драматургия и опыты ее прочтения. М.: Искусство, 1978. — 344 с.
5. Толстая Ф. Н. Толстой нам не принадлежит // Огонек. 2018. 3 сентября. № 33. С. 30–31.
6. [Без подписи]. «The Power of Darkness» // Theater Magazine. 1920. March. P. 184.
7. Клейман Ю. А. Американская режиссура первой трети XX века. СПб.: СПбГАТИ, 2011. — 152 с.
8. Клейман Ю. А. Счетная машина // Театральная жизнь. 2008. № 3. С. 81–82.
9. Литаврина М. Г. Американские каникулы в русской деревне. (Отечественная классика на зарубежной сцене: трудности диалога и роль «толмачей») // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 2. С. 10–31.
10. Гудков М. М. Первая советская пьеса на американской сцене: «Ржавчина» В. Киршона и А. Успенского (1929/30) // Вопросы театра. Prosaenium. 2017. № 3/4. С. 265–281.
11. Гудков М. М. «Красная ржавчина» vs «Желтая ржавчина»: метаморфозы текста советской пьесы на Бродвее // Литература двух Америк. 2023. № 14. С. 141–188.
12. Гудков М. М. Инкорпорирование театральных идей В. Э. Мейерхольда в сценическую практику США: режиссерская деятельность Герберта Бибермана // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 2. С. 32–62.
13. Гудков М. М. Первые советские пьесы на Бродвее: рецепция отечественной драматургии в коммерческом театре США в 1920–1930-е годы // Литература двух Америк. 2017. № 3. С. 392–416.
14. Гудков М. М. «Благословенная Советским посольством...»: пьеса К. Симонова «Русские люди» на американской сцене (1942–1943) // Литературный архив советской эпохи: сборник статей и публикаций. Кн. 2. СПб.: Росток, 2020. С. 29–48.

15. Гудков М. М. Драматургия М. Горького и американский театр XX века // Жизнь провинции: история и современность: сборник статей. Нижний Новгород: Издательство Нижегородского университета, 2019. С. 15–28.
16. Гудков М. М. «Фонд Горького» в США и революционная Россия: из истории советско-американских контактов 1920-х гг. // Литература двух Америк. 2020. № 8. С. 347–381.
17. Eaton W. P. The history of the Theatre Guild // Eaton W. P. The Theatre Guild. The first ten years. New York: Brentano's, 1971. P. 3–127.
18. Черкасский С. Д. Мастерство актера: Станиславский — Болеславский — Страсберг: История. Теория. Практика. СПб.: РГИСИ, 2016. — 816 с.
19. Клейман Ю. А. Немецкая драматургия и театр США: парадоксы влияния // Немецкая драматургия на мировой сцене XX–XXI веков. СПб.: РГИСИ, 2016. С. 117–128.
20. Langner L. The magic curtain. The story of a life in two fields, theatre and invention by the founder of the Theatre Guild. New York: E. P. Dutton & Co., 1951. — 498 p.
21. Simonson L. The stage is set. New York: Theatre Arts Books, 1963. — 581 p.
22. Бушуева С. К. Моисси. Л.: Искусство, 1986. — 189 с.
23. Chino H. K. Actors on acting. The theories, techniques, and practices of the great actors of all times as told in their own words. New York: Crown Publishers, 1970. — 715 p.
24. Макарова Г. В. Театральное искусство Германии на рубеже XIX–XX вв.: национальный стиль и формирование режиссуры. М.: Наука, 1992. — 335 с.
25. Березарк И. Б. Первые пьесы Горького на западной сцене // Театр. 1937. № 3 (июнь). С. 63–67.
26. Березарк И. Б. Сценическая история // «На дне» М. Горького. Материалы и исследования/общ. ред. Ю. Юзовского. М.; Л.: ВТО, 1940. С. 227–276.
27. Демкина С. Д. Пьеса М. Горького «На дне» на немецкой сцене (по материалам Музея А. М. Горького ИМЛИ РАН) // Studia Litterarum. 2018. Т. 3. № 1. С. 252–265.
28. Демкина С. Д. Максим Горький и немецкий театр. По материалам фондов Музея А. М. Горького ИМЛИ РАН // Россия — Германия: литературные встречи (1880–1945). М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 280–295.
29. Винтерштейн Э. Моя жизнь и мое время (Полвека истории немецкого театра). Л.: Искусство, 1968. — 392 с.
30. Waldau R. S. Vintage years of the Theatre Guild, 1928–1939. Cleveland: Press of Case Western Reserve University, 1972. — 519 p.
31. Emanuel Reicher // Internet Broadway Database. URL: <https://www.ibdb.com/broadway-cast-staff/emanuel-reicher-15959> (дата обращения: 12.10.2023).
32. Lowenberg W. A. The Jewish Art Theatre // Theatre Magazine. 1920. April. P. 260, 302.
33. Nahshon E. Maurice Schwartz and the Yiddish Art Theater movement // New York's Yiddish theatre: from the Bowery to Broadway/Ed. by Edna Nahshon. New York: Columbia University Press, 2016. P. 150–173.
34. Гладышева К. А. Театр Соединенных Штатов Америки // История зарубежного театра: в 4 ч. Ч. 3. Театр Западной Европы и США (1917–1945). М.: Просвещение, 1986. С. 198–253.
35. Moeller Ph. The Guild and production // Eaton W. P. The Theatre Guild. The first ten years. New York: Brentano's, 1971. P. 154–169.
36. Бушуева С. К. Толстой в Италии // Лев Толстой. Проблемы драматургии и сценической интерпретации: сборник статей. Л.: ЛГИТМиК, 1978. С. 154–170.
37. Гительман Л. И. Русская классика на французской сцене. Л.: Искусство, 1978. — 175 с.
38. Чудновцев М. И. Материалы к сценической истории драмы Л. Н. Толстого «Власть тьмы» за рубежом // Ежегодник Института истории искусств. 1958. Театр. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1958. С. 229–259.
39. Молодцова М. М. Особенности итальянской новой драмы // Новая драма рубежа XIX–XX веков: проблематика, поэтика, пути сценического воплощения: материалы научной конференции 8–10 ноября 2013 г. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2014. С. 8–18.
40. Бартошевич А. В. О книге Сергея Черкасского // Петербургский театральный журнал. 2016. № 4 (86). С. 166–167.

41. Гудков М. М. Американец на 100-летнем юбилее Л. Н. Толстого в СССР // *Rossica*. Литературные связи и контакты. 2021. № 1. С. 19–54.
42. Adler J. *A life on the stage: A memoir*/translated by L. Rosenfeld. New York: Knopf, 1999. — 403 p.
43. Алексеева Г. В. Американские диалоги Льва Толстого (по материалам личной библиотеки писателя). Тула: Издательский дом «Ясная поляна», 2010. — 256 с.
44. Holman M.J. de K. L. Half a life's work: Aylmer Maude brings Tolstoy to Britain // *Scottish Slavonic Review* (Edinburgh). 1985. No. 4. P. 37–62.
45. Holman M.J. de K. L. N. Tolstoy to Aylmer Maude: An unpublished letter // *Journal of Russian Studies* (Nottingham). 1978. No. 38. P. 5–22.
46. Protopopova D. A. Leo Tolstoy's translator Aylmer Maude and his correspondence on Tolstoy: Holdings in the Bodleian and the Brotherton Library (University of Leeds) // *The Bodleian Library Record* (Oxford). 2009. Vol. 22. No. 1. P. 49–73.
47. Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: в 91 т. Репринт. воспроизведение изд. 1928–1958 гг. Т. 71. Письма. 1898. М.: Изд. центр «Тerra», 1992. — 568 с.
48. Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: в 91 т. Репринт. воспроизведение изд. 1928–1958 гг. Т. 72. Письма. 1899–1900. М.: Изд. центр «Тerra», 1992. — 630 с.
49. Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: в 91 т. Репринт. воспроизведение изд. 1928–1958 гг. Т. 73. Письма. 1901–1902. М.: Изд. центр «Тerra», 1992. — 387 с.
50. Tolstoy L. *The Power of Darkness, or If a Claw is Caught, The Bird Is Lost* (A drama in five acts) // Tolstoy L. *Plays: The Power of Darkness, The First Distiller, Fruits of Culture*/Translated by Louise and Aylmer Maude. London: Grant Richards, 1903. P. 1–96.
51. Tolstoi in English (1878–1929): A list of works by and about Tolstoi in the New York Public Library/Comp. by A. Yassukovitch. New York: The New York Public Library, 1929. — 37 p.
52. Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: в 91 т. Репринт. воспроизведение изд. 1928–1958 гг. Т. 64. Письма. 1887–1889. М.: Изд. центр «Тerra», 1992. — 396 с.
53. Толстой Л. Н. Власть тьмы, или «Коготок увяз, всей птичке пропасть» (драма в пяти действиях) // Толстой Л. Н. Собрание сочинений: в 20 т. Т. 11. Драматические произведения 1864–1910 гг. М.: Художественная литература, 1963. С. 29–118.
54. [F. H.]. *After the play* // *New Republic*. 1920. 4 February. P. 296.
55. Simonson L. *Setting the stage* // Eaton W. P. *The Theatre Guild. The first ten years*. New York: Brentano's, 1971. P. 184–206.
56. Shipley J. T. *Guide to great plays*. Washington, D. C.: Public Affairs Press, 1956. — 867 p.
57. Забозлаева Т. Б. «Власть тьмы» в Малом театре СССР // Лев Толстой. Проблемы драматургии и сценической интерпретации. Л.: ЛГИТМиК, 1978. С. 140–153.
58. Владимиров З. В. Игорь Ильинский. М.: Искусство, 1967. — 320 с.
59. Gelb A., Gelb B. O'Neill: Biography. New York: Harper & Brothers, 1962. — 970 p.
60. О'Нил Ю. «Мы сами — трагедия» (Два интервью драматурга)/пер. М. М. Кореньевой // Современная драматургия. 2013. № 4. С. 254–259.
61. Цимбал И. С. Трагедия отчуждения // Наука о театре: межвузовский сборник статей. Л.: ЛГИТМиК, 1975. С. 260–276.
62. Литаврина М. Г. Владимир Соколов: американские годы // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 1. С. 62–78.
63. Houghton N. *Introduction* // *Great Russian plays*/Selected and introduced by Norris Houghton. New York: Dell Publ., 1960. P. 7–19.
64. Huneker J. *Iconoclasts. A book of dramatists*. New York: Charles Scribner's Sons, 1921. — 430 p.
65. Ахметова Г. А. Воззрения Л. Н. Толстого на театр в контексте культуры // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2015. № 2 (40). С. 122–134.
66. Официальный сайт Театральной компании «Минт». URL: <https://minttheater.org/about/> (дата обращения: 07.09.2023).

1. Shchelokova E. N. *Pervaja inscenirovka romana "Voskresenie" na amerikanskoj scene* [The First Stage Version of the Novel *Resurrection* on the American Stage]. In: *Roman L. N. Tolstogo "Voskresenie". Istoriko-funkcionalnoe issledovanie* [The novel of L. N. Tolstoy "Resurrection". Historical and Functional Research]. Moscow: Nauka, 1991, pp. 188–194.
2. Kulikova I. N. *Russkaja klassika na amerikanskoj scene* [Russian Classics on the American Stage]. In: *Teatr: sbornik statej i materialov* [Theatre: Collection of Articles and Materials]. Moscow: VTO, 1945, pp. 106–114.
3. Leo Nikolayevitch Tolstoy. *Internet Broadway Database*. Available from: <https://www.ibdb.com/broadway-cast-staff/leo-nikolayevitch-tolstoy-7239> [Accessed 10th October 2023].
4. Polyakova E. I. *Teatr Lva Tolstogo. Dramaturgija i opyty ee prochtenija* [Leo Tolstoy's Theatre. Dramaturgy and the Experiences of its Reading]. Moscow: Iskusstvo, 1978. 344 p.
5. Tolstaya F. N. *Tolstoj nam ne prinadlezhit* [Tolstoy Does not Belong to Us]. *Ogonek*. 2018, September 3, no. 33, pp. 30–31.
6. [Unsigned]. *The Power of Darkness*. *Theatre Magazine*. 1920, March, p. 184.
7. Kleiman Yu. A. *Amerikanskaja rezhissura pervoj tretej XX veka* [American Directing of the First Third of the Twentieth Century]. Saint Petersburg: SPbGATI, 2011. 152 p.
8. Kleiman Yu. A. *Schetnaja mashina* [The Adding Machine]. *Teatralnaya zhizn'*. 2008, no. 3, pp. 81–82.
9. Litavrina M. G. *Amerikanskije kanikuly v russkoj derevne. (Otechestvennaja klassika na zarubezhnoj scene: trudnosti dialoga i rol' «tolmachej»)* [American Vacations in Russian Village. (Russian Classics on Foreign Stage: Problematic Dialogue and the Role of Interpreters)]. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 2, pp. 10–31.
10. Gudkov M. M. *Pervaja sovetskaja p'esa na amerikanskoj scene: "Rzhavchina" V. Kirshona i A. Uspenskogo (1929/30)* [The First Soviet Play on the American Stage: *Rust* by V. Kirshon and A. Uspensky (1929/30)]. *Voprosy teatra. Proscenium*. 2017, no. 3/4, pp. 265–281.
11. Gudkov M. M. *"Krasnaja rzhavchina" vs "Zheltaja rzhavchina": metamorfozy teksta sovetskoj p'esy na Brodvee* [Red Rust vs Yellow Rust: Metamorphoses of the Soviet Play on Broadway]. *Literatura dvuh Amerik*. 2023, no. 14, pp. 141–188.
12. Gudkov M. M. *Inkorporirovanie teatral'nyh idej V. Je. Mejerhol'da v scenicheskuju praktiku SShA: rezhisserskaja dejatel'nost' Gerberta Bibernmana* [Incorporation of Vsevolod Meyerhold's Theatrical Ideas into the Stage Practice of the USA: the Directorial Activity of Herbert Biberman]. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 2, pp. 32–62.
13. Gudkov M. M. *Pervye sovetskie p'esy na Brodvee: recepcija otechestvennoj dramaturgii v kommercheskom teatre SShA v 1920–1930-e gody* [The First Soviet Plays on Broadway: Reception of Russian Drama in the Commercial Theatre of the USA in the 1920s — 1930s]. *Literatura dvuh Amerik*. 2017, no. 3, pp. 392–416.
14. Gudkov M. M. *"Blagoslovlennaja Sovetskim posol'stvom...": p'esa K. Simonova "Russkie ljudi" na amerikanskoj scene (1942–1943)* ["Blessed by the Soviet Embassy...": Konstantin Simonov's Play *The Russian People* on the American Stage (1942–1943)]. In: *Literaturnyj arhiv sovetskoj jepohi: sbornik statej i publikacij*. Kn. 2 [Literary Archive of the Soviet Era: Collection of Articles and Publications. Book 2]. Saint Petersburg: Rostok, 2020, pp. 29–48.
15. Gudkov M. M. *Dramaturgija M. Gor'kogo i amerikanskij teatr XX veka* [M. Gorky's Dramaturgy and the American Theatre of the Twentieth Century]. In: *Zhizn' provincii: istorija i sovremennost'* [Provincial Life: History and Modernity]. Nizhny Novgorod: Nizhny Novgorod University Press, 2019, pp. 15–28.
16. Gudkov M. M. *"Fond Gor'kogo" v SShA i revoljucionnaja Rossija: iz istorii sovetsko-amerikanskih kontaktov 1920-h gg.* [The Gorki Fund in the USA and Revolutionary Russia: From the History of Soviet-American Contacts in the 1920s]. *Literatura dvuh Amerik*. 2020, no. 8, pp. 347–381.
17. Eaton W. P. *The History of the Theatre Guild*. In: Eaton W. P. *The Theatre Guild. The First Ten Years*. New York: Brentano's, 1971, pp. 3–127.
18. Cherkassky S. D. *Masterstvo aktera: Stanislavskij — Boleslavskij — Strasberg: Istorija. Teorija. Praktika* [Acting: Stanislavsky — Boleslavsky — Strasberg: History, Theory and Practice]. Saint Petersburg: RGISI, 2016. 816 p.

19. Kleyman Yu. A. *Nemeckaja dramaturgija i teatr SSHa: paradoksy vlijanija* [German Drama and US Theatre: Paradoxes of Influence]. In: *Nemeckaja dramaturgija na mirovoj scene XX–XXI vekov* [German Drama on the World Stage of the XX–XXI Centuries]. Saint Petersburg: RGISI, 2016, pp. 117–128.
20. Langner L. *The Magic Curtain. The Story of a Life in Two Fields, Theatre and Invention by the Founder of the Theatre Guild*. New York: E. P. Dutton & Co., 1951. 498 p.
21. Simonson L. *The Stage is Set*. New York: Theatre Arts Books, 1963. 581 p.
22. Bushueva S. K. Moissi. Leningrad: Iskusstvo, 1986. 189 p.
23. Chinoy H. K. *Actors on Acting. The Theories, Techniques, and Practices of the Great Actors of All Times as Told in Their Own Words*. New York: Crown Publishers, 1970. 715 p.
24. Makarova G. V. *Teatral'noe iskusstvo Germanii na rubezhe XIX–XX vv.: natsional'nyi stil' i formirovanie rezhissury* [Theatrical Art of Germany at the Turn of the XIX–XX Centuries: National Style and the Formation of Directing]. Moscow: Nauka, 1992. 335 p.
25. Berezark I. B. *Pervye p'esy Gor'kogo na zapadnoj stsene* [Gorky's First Plays on the Western Stage]. *Teatr*. 1937, no. 3, pp. 63–67.
26. Berezark I. B. *Stenicheskaja istorija* [Stage History]. In: *"Na dne" M. Gor'kogo. Materialy i issledovaniia* [At the Bottom by M. Gorky. Materials and Research]. Moscow; Leningrad: VTO, 1940, pp. 227–276.
27. Demkina S. D. *P'esa M. Gorkogo "Na dne" na nemetskoj stsene (po materialam Muzeja A. M. Gorkogo IMLI RAN)* [M. Gorky's Play *At the Bottom* on the German Stage (Based on the Materials of the Gorky Museum of IMLI RAS)]. *Studia Litterarum*. 2018, vol. 3, no. 1, pp. 252–265.
28. Demkina S. D. *Maksim Gorky i nemetskij teatr. Po materialam fondov Muzeia A. M. Gor'kogo IMLI RAN* [Maxim Gorky and the German Theatre. Based on the Materials of the Funds of the Museum of A. M. Gorky IMLI RAS]. In: *Rossia — Germania: literaturnye vstrechi (1880–1945)* [Russia — Germany: Literary Meetings (1880–1945)]. Moscow: IMLI RAN, 2017, pp. 280–295.
29. Winterstein E. *Moja zhizn' i moe vrem'a (Polveka istorii nemetskogo teatra)* [My Life and My Time (Half a Century of the History of the German Theatre)]. Leningrad: Iskusstvo, 1968. 392 p.
30. Waldau R. S. *Vintage Years of the Theatre Guild, 1928–1939*. Cleveland: Press of Case Western Reserve University, 1972. 519 p.
31. Emanuel Reicher. *Internet Broadway Database*. Available from: <https://www.ibdb.com/broadway-cast-staff/emanuel-reicher-15959> [Accessed 12th October 2023].
32. Lowenberg W. A. *The Jewish Art Theatre*. *Theater Magazine*. 1920, April, pp. 260, 302.
33. Nahshon E. *Maurice Schwartz and the Yiddish Art Theater Movement*. In: *New York's Yiddish Theatre: From the Bowery to Broadway*. Ed. by Edna Nahshon. New York: Columbia University Press, 2016, pp. 150–173.
34. Gladysheva K. A. *Teatr Soedinennykh Shtatov Ameriki* [Theatre of the United States of America]. In: *Istorija zarubezhnogo teatra: v 4 chastiakh. Chast' 3. Teatr Zapadnoj Evropy i SSHa (1917–1945)* [History of Foreign Theatre: in 4 vol. Vol. 3. Theatre of Western Europe and the USA (1917–1945)]. Moscow: Prosveshchenie, 1986, pp. 198–253.
35. Moeller Ph. *The Guild and Production*. In: *Eaton W. P. The Theatre Guild. The First Ten Years*. New York: Brentano's, 1971, pp. 154–169.
36. Bushueva S. K. *Tolstoi v Italii* [Tolstoy in Italy]. In: *Lev Tolstoi. Problemy dramaturgii i stenicheskoi interpretatsii* [Leo Tolstoy. Problems of Dramaturgy and Scenic Interpretation]. Leningrad: LGITMiK, 1978, pp. 154–170.
37. Gitelman L. I. *Russkaia klassika na frantsuzskoi stsene* [Russian Classics on the French Stage]. Leningrad: Iskusstvo, 1978. 175 p.
38. Chudnovtsev M. I. *Materialy k stenicheskoi istorii dramy L. N. Tolstogo "Vlast' t'my" za rubezhom* [Materials for the Stage History of L. N. Tolstoy's Drama *The Power of Darkness* Abroad]. In: *Ezhegodnik Instituta istorii iskusstv. 1958. Teatr* [Yearbook of the Institute of Art History. 1958. Theatre]. Moscow: Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR, 1958, pp. 229–259.
39. Molodtsova M. M. *Osobennosti ital'ianskoi novoi dramy* [Features of the Italian New Drama]. In: *Novaya drama rubezha XIX–XX vekov: problematika, poetika, puti stenicheskogo voploshcheniya* [New Drama of the Turn of the XIX–XX Centuries: Problematics, Poetics, Says of Stage Embodiment]. Saint Petersburg: SPbGATI, 2014, pp. 8–18.

40. Bartoshevich A. V. O knige Sergeia Cherkasskogo [About Sergei Cherkassky's Book]. *Peterburgskii teatral'nyi zhurnal*. 2016, no. 4 (86), pp. 166–167.
41. Gudkov M. M. *Amerikanets na 100-letnem yubilee L. N. Tolstogo v SSSR* [An American on the 100th Anniversary of Leo Tolstoy in the USSR]. *Rossica. Literaturnye svyazi i kontakty*. 2021, no. 1, pp. 19–54.
42. Adler J. *A Life on the Stage: A Memoir*. Translated by Lulla Rosenfeld. New York: Knopf, 1999. 403 p.
43. Alekseeva G. V. *Amerikanskii dialogi L'va Tolstogo (po materialam lichnoi biblioteki pisatel'ia)* [American Dialogues of Leo Tolstoy (Based on the Materials of the Writer's Personal Library)]. Tula: Yasnaya Polyana, 2010. 256 p.
44. Holman M. J. de K. Half a Life's Work: Aylmer Maude Brings Tolstoy to Britain. *Scottish Slavonic Review*. 1985, no. 4, pp. 37–62.
45. Holman M. J. de K. L. N. Tolstoy to Aylmer Maude: An Unpublished Letter. *Journal of Russian Studies*. Nottingham, 1978, no. 38, pp. 5–22.
46. Protopopova D. A. Leo Tolstoy's Translator Aylmer Maude and His Correspondence on Tolstoy: Holdings in the Bodleian and the Brotherton Library (University of Leeds). *The Bodleian Library Record*. 2009, vol. 22, no. 1, pp. 49–73.
47. Tolstoy L. N. *Polnoe sobranie sochinenii: v 91 t. Reprint. vosproizvedenie izd. 1928–1958 gg. T. 71. Pis'ma. 1898* [Complete Works: in 91 vols. Reprint. Reproduction of ed. 1928–1958. Vol. 71. Letters. 1898]. Moscow: Publishing Center Terra, 1992. 568 p.
48. Tolstoy L. N. *Polnoe sobranie sochinenii: v 91 t. Reprint. vosproizvedenie izd. 1928–1958 gg. T. 72. Pis'ma. 1899–1900* [Complete works: in 91 vols. Reprint. Reproduction of ed. 1928–1958. Vol. 72. Letters. 1899–1900]. Moscow: Publishing Center Terra, 1992. 630 p.
49. Tolstoy L. N. *Polnoe sobranie sochinenii: v 91 t. Reprint. vosproizvedenie izd. 1928–1958 gg. T. 73. Pis'ma. 1901–1902* [Complete works: in 91 vols. Reprint. Reproduction of ed. 1928–1958. Vol. 73. Letters. 1901–1902]. Moscow: Publishing Center Terra, 1992. 387 p.
50. Tolstoy L. "The Power of Darkness", or If a Claw is Caught, The Bird Is Lost (A drama in five acts). In: Tolstoy L. *Plays: The Power of Darkness, The First Distiller, Fruits of Culture*. Translated by Louise and Aylmer Maude. London: Grant Richards, 1903, pp. 1–96.
51. Tolstoi in English (1878–1929): A List of Works by and about Tolstoi in the New York Public Library. Comp. by A. Yassukovitch. New York: The New York Public Library, 1929. 37 p.
52. Tolstoy L. N. *Polnoe sobranie sochinenii: v 91 t. Reprint. vosproizvedenie izd. 1928–1958 gg. T. 64. Pis'ma. 1887–1889* [Complete Works: in 91 vols. Reprint. Reproduction of ed. 1928–1958. Vol. 64. Letters. 1887–1889]. Moscow: Publishing Center Terra, 1992. 396 p.
53. Tolstoy L. N. *Vlast' t'my, ili "Kogotok vvyaz, vsej pichke propast'" (drama v pyati deystviyah)* [The Power of Darkness, or If a Claw is Caught, The Bird Is Lost (A Drama in Five Acts)]. In: Tolstoy L. N. *Sobranie sochinenii: v 20 t. T. 11. Dramaticheskie proizvedeniia 1864–1910 gg.* [Works: in 20 vols. Vol. 11. Dramatic Works. 1864–1910]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1963, pp. 29–118.
54. [F. H.]. After the Play. *New Republic*. 1920, 4 February, p. 296.
55. Simonson L. Setting the stage. In: Eaton W. P. *The Theatre Guild. The First Ten Years*. New York: Brentano's, 1971, pp. 184–206.
56. Shipley J. T. *Guide to Great Plays*. Washington, D. C.: Public Affairs Press, 1956. 867 p.
57. Zabolzaeva T. B. "Vlast' t'my" v Malom teatre SSSR [The Power of Darkness at the Maly Theatre of the USSR]. In: Lev Tolstoi. *Problemy dramaturgii i stsenedskoi interpretatsii* [Leo Tolstoy. Problems of Dramaturgy and Scenic Interpretation]. Leningrad: LGITMiK, 1978, pp. 140–153.
58. Vladimirova Z. V. Igor Ilyinsky. Moscow: Iskusstvo, 1967. 320 p.
59. Gelb A., Gelb B. O'Neill: Biography. New York: Harper & Brothers, 1962. 970 p.
60. O'Neill E. "My sami — tragediya" (Dva interv'yu dramaturga) ["We Ourselves are a Tragedy" (Two Interviews of the Playwright)]. Trans. by M. M. Koreneva. *Sovremennaya dramaturgiya*. 2013, no. 4, pp. 254–259.
61. Tsimbal I. S. *Tragediya otchuzhdeniya* [The Tragedy of Alienation]. In: *Nauka o teatre* [Science of Theatre]. Leningrad: LGITMiK, 1975, pp. 260–276.
62. Litavrina M. G. *Vladimir Sokolov: amerikanskii gody* [Vladimir Sokolov: American Years]. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2022, no. 1, pp. 62–78.

63. Houghton N. Introduction. In: *Great Russian Plays*. New York: Dell Publ., 1960, pp. 7–19.
64. Huneker J. *Iconoclasts. A Book of Dramatists*. New York: Charles Scribner's Sons, 1921. 430 p.
65. Akhmetova G. A. *Vozzreniia L. N. Tolstogo na teatr v kontekste kul'tury* [The Views of L. N. Tolstoy on Theatre in the Cultural Context]. *Tomsk State University Journal of Philology*. 2015, no. 2 (40), pp. 122–134.
66. Mint Theater Company: [The Official Website]. Available from: <https://minttheater.org/about/> [Accessed 7th September 2023].

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Гудков Максим Михайлович — старший преподаватель кафедры междисциплинарных исследований и практик в области искусств факультета свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета; актер театра и кино, театральный педагог.

E-mail: [m.gudkov@spbu.ru](mailto:m.gudkov@spbu.ru)

ORCID: 0000-0003-3956-4981

#### ABOUT THE AUTHOR

Maxim M. Gudkov — Senior Lecturer of Department of Interdisciplinary Art Studies and Practices of the Faculty of Liberal Arts and Sciences, St Petersburg University.

E-mail: [m.gudkov@spbu.ru](mailto:m.gudkov@spbu.ru)

ORCID: 0000-0003-3956-4981

Статья поступила в редакцию: 03.10.2023

Отредактирована: 08.11.2023

Принята к публикации: 10.11.2023

Received: 03.10.2023

Revised: 08.11.2023

Accepted: 10.11.2023

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Гудков М. М. «Власть тьмы» по-американски: премьерная постановка пьесы Л. Н. Толстого на Бродвее // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 4. С. 42–71.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-42-71

EDN FQIKYA

#### FOR CITATION

Gudkov M. M. *The Power of Darkness in the American Way: The Premiere Production of Leo Tolstoy's Play on Broadway*. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 4, pp. 42–71.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-42-71

EDN FQIKYA



DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-72-81  
EDN KKKUAW  
УДК 782.1(470+571)"19"

А. А. Баева  
Российский институт театрального искусства — ГИТИС,  
Москва, Россия  
ORCID: 0000-0002-8557-2694

## Отечественная опера последних десятилетий XX века в свете вагнеровских идей: «Тириэль» Д. Смирнова

### АННОТАЦИЯ

Историческая дистанция, отделяющая Р. Вагнера, чей 210-летний юбилей отмечается в 2023 году, от отечественных композиторов конца XX века, весьма значительна. Тем не менее художественные воззрения гениального музыканта-драматурга на природу оперного искусства, на его содержательно-смысловой потенциал оказали несомненное влияние не только на современников, но и на потомков.

В фокусе внимания автора статьи — отечественная опера последних десятилетий XX века, прежде всего «Тириэль» Дмитрия Смирнова. Д. Смирнов, один из ярких представителей отечественного поставангарда, считал, что задача современного композитора состоит в сотворении нового на основе синтеза всего ценного, что накоплено в прошлом. Композитор создал оригинальный опус, вызывающий, однако, определенные аналогии с творчеством его великого предшественника.

В данной работе затрагиваются вопросы музыкальной драматургии, стиливого решения, принципы композиции, работы Д. Смирнова над либретто, основой которого стала одна из ранних «пророческих» поэм У. Блейка, а также ряд стихотворений английского поэта, художника-графика второй половины XVIII века.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Отечественная опера XX века, Д. Смирнов, Р. Вагнер, У. Блейк, «Тириэль».

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-72-81  
EDN KKKUAW  
УДК 782.1(470+571)"19"

Alla A. Baeva  
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),  
Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0002-8557-2694

# Russian Opera of the Last Decades of the 20th Century through Wagner's Ideas: *Tiriel* by Dmitriy Smirnov

## ABSTRACT

Richard Wagner, whose 210th anniversary is celebrated in 2023, is distanced from Russian composers of the late twentieth century. Nevertheless, the artistic views of the brilliant musician and playwright on the nature of opera art, on its content and semantic potential, undoubtedly influenced not only on his contemporaries, but also descendants.

In the center of the article is the Russian opera of the last decades of the twentieth century and, above all, Dmitriy Smirnov's *Tiriel*. The composer thought that the task of a modern composer is to create something new on the basis of a synthesis of everything significant that has been accumulated in the past. Dmitriy Smirnov is one of the brightest representatives of the Russian post-avant-garde, he created an original opus, which, however, evokes certain analogies with the work of his great predecessor. This work touches upon the issues of music dramaturgy, stylistic solutions, principles of composition, Dmitriy Smirnov's work on the libretto, which was based on one of the early, *prophetic* poems by W. Blake, as well as a number of other poems of the English poet and graphic artist of the second half of the XVIII century.

## KEYWORDS

Russian opera of the last decades of the twentieth century, D. Smirnov, R. Wagner, W. Blake, *Tiriel*.

Историческая дистанция, отделяющая Р. Вагнера от отечественных композиторов конца XX века, весьма значительна. Тем не менее эстетические воззрения великого реформатора, музыканта-драматурга на природу оперного искусства, на оперу как совокупное художественное произведение, на его содержательно-смысловой потенциал оказали несомненное влияние не только на современников, но и на потомков. Тень Вагнера незримо витает над многими композиторами, принадлежащими различным историческим эпохам и национальным культурам. Разделяя, с одной стороны, взгляды великого реформатора оперной сцены, а с другой — опровергая, творцы музыки Новейшего времени формировали многогранный образ современного музыкального театра. Универсальная идея синтеза, вагнеровская идея гезамткунстверка как взаимодействия вокального, оркестрового, танцевально-пластического начал привлекают особое внимание композиторов XX века. Грандиозное создание Вагнера «Кольцо нибелунга» с его философским осмыслением вневременного общечеловеческого опыта и символично-аллегорическим подтекстом образовало перекресток путей развития оперы. Заключенные в нем глубокие идеи актуализируются в переломные эпохи.

Размышляя о Вагнере, известный ученый М. Е. Тараканов писал: «Именно на закате XX столетия становится очевидным, что люди не могут отказаться от искусства, занятого поисками смысла жизни, от искусства, характеризующегося тем качеством, которое принято определять постоянно меняющим свой смысл словом “духовность”» [1, с. 125]. Здесь можно провести параллель с духовно-нравственными исканиями современных отечественных мастеров последних десятилетий минувшего века, связанными, опосредованно или непосредственно, с религиозным сознанием, с эсхатологическими идеями<sup>1</sup>.

Картина мира «конца времен», воссоздаваемая в произведениях 1980 — 1990-х годов, когда «Апокалипсис начинает прочитываться как *метаисторическое* откровение» [2, с. 153], получает разнообразную трактовку. Приведем в качестве примера «Мистерию апостола Павла» Н. Каретникова, «Видения Иоанна Грозного» С. Слонимского, оперно-ораториальную композицию «Антигона» В. Лобанова, лирическую драму Э. Денисова «Пена дней», «Историю доктора Фауста» А. Шнитке, оперу В. Тарнопольского «Когда время выходит из берегов». Показательны здесь и выбор сюжетов, и их жанрово-стилевая интерпретация, и особенности музыкальной драматургии.

Определенные аналогии с мифологической концепцией тетралогии Вагнера, с его представлениями

1 Нельзя не вспомнить и об одной из первых отечественных опер, в которой нашли своеобразное претворение христианские апокалиптические мотивы, — о «пассионной» опере С. Слонимского «Мастер и Маргарита».

о мире, которым правит зло, с предвещием-предвидением грядущего апокалипсиса вызывает музыкально-драматический опус Д. Смирнова «Тириэль»<sup>2</sup>. Это касается и концептуального осмысления сюжетного прообраза, и образно-драматургического воплощения. Основой для композитора при написании собственного либретто стала первая из серии «пророческих книг» английского поэта и художника, графика У. Блейка «Тириэль», напоминающая некую «фантасмагорию на тему смерти» (перевод поэмы Смирнов осуществил в 1983 году, тогда же началась работа над оперой, которая была завершена в 1985 году). «Его поразительная творческая фантазия и энергия заряжают», — отмечал Смирнов [3, с. 116]. В творчестве Блейка композитора привлекало многое, но, быть может, прежде всего мифологический подтекст поэтической образности, сложной, рождающей бесконечную цепь ассоциаций, «вселенское видение мира» [4]<sup>3</sup>.

В сюжете «Тириэля», в стихах поэта, а также в его живописных образах — иллюстрациях к поэме, придающих дополнительное смысловое измерение, композитор увидел аналогию с историей человечества, которое, «будучи не в состоянии побороть свои пороки, может прийти к самоуничтожению» [5, с. 34]<sup>4</sup>. «Человечество перед лицом катастрофы» — такова, по выражению Смирнова, программная идея оперы. Не ограничиваясь, однако, только поэмой «Тириэль», Смирнов использует в либретто и другие произведения Блейка, в том числе стихотворения из «Песен Невинности и Опыта» («Божественный образ»), из «Манускрипта Россетти» («Колыбельная песня»).

Разворачивающаяся в условном времени и пространстве мрачная история о старом слепом короле-тиране, проклинающем весь мир, отца, мать, братьев и собственных детей, притча о родовом проклятии, обрекающем человечество на смерть, «прочитывается» на разных уровнях. Мир, основанный на властолюбии, жестокости, злобе, неминуемо гибнет. Но хрупкая надежда на его возрождение все же остается. Мир «горный», призрачно мерцающий за завесой вечности, как бы приоткрывается во 2-й и 9-й (финальной) сценах оперы. В результате возникают два образных, музыкально и драматургически противопоставленных плана — основной и комментирующий, которые формируют структуру оперы-притчи, придавая ей смысловую многомерность. Примечательно в этом плане высказывание композитора относительно творчества У. Блейка: «Блейк сравнивал контур в изобразительном искусстве с мелодией в музыке, говоря, что “в Природе нет мелодии — но у Воображения она есть. <...> Воображение же — сама вечность»» [6, с. 54].

**2** Второго ноября 2023 года Д. Смирнову, яркому представителю отечественного поставангарда, исполнилось бы 75 лет. Плодотворно работавший в различных музыкальных жанрах, Д. Смирнов приобрел известность и как переводчик стихотворений У. Блейка на русский язык, а также как автор монографии о нем.

**3** На протяжении практически всей жизни композитор обращался к Блейку, создав более 40 опусов, в том числе симфонию № 1 «Времена года», развивающую темы-идеи, заложенные в одноименном вокальном цикле, ораторию «Песнь свободы», воображаемый балет «Картины Блейка», оперу «Жалобы Тэли».

**4** Мировая премьера, приуроченная к фестивалю «Русское наследие и советская современность» в Германии, состоялась 28 января 1989 года во Фрайбургском театре. Ее инсценировку на немецком языке (в переводе драматурга Пауля Эстергази) осуществил режиссер Зигфрид Шенбом, известный постановщик опер Вагнера.

Герои Смирнова, носящие, как и у Блейка, «говорящие имена» (Хар и Хева — родители Тириэля, его дочь Хела, его братья — Иджим и Зазель, богиня Мнета), существуют во вневременных координатах современного мифа. Он, в свою очередь, отсылает ко многим источникам с содержащимися в них роковыми прорицаниями: к Библии и античной трагедии, к Шекспиру и исландским Эддам, к теософии Сведенборга и оккультной философии Агриппы<sup>5</sup>. Вместе с тем архетипические образы-символы английского поэта служат Смирнову лишь отправной точкой: «Моя музыка на сюжеты Блейка — это мое собственное музыкальное прочтение, моя собственная музыкальная фантазия» [7, с. 35]. Стремясь «подчинить текст музыкальным задачам» и при этом придать воплощаемой им картине мироздания целостность высшего порядка, композитор синтезирует в «Тириэле» разные манеры музыкального письма — атонального, тонального, модального, а также использует четвертитоновые интервально-гармонические структуры, прибегает к сонористическим и алеаторическим приемам. «Свое понимание сути искусства и музыки, — пишет Д. Смирнов, сформировавшийся, по выражению Ю. Холопова, «под знаком великого синтеза», — я основываю на простой мысли, что отказ от достижений прошлого несет в себе мало позитивного, и что задача творца состоит в создании нового на основе синтеза всего ценного, что накоплено в прошлом» [3, с. 116]. Заметим также, что, развивая в опере «идею тонально окрашенной 12-тоновой серии», Смирнов стремится к «мелодийности» собственного музыкального языка.

Характерная бинарная оппозиция света и тьмы задается уже в симфоническом Прологе, написанном в самом начале работы, в 1983 году<sup>6</sup>. В нем формируется многокомпонентный интонационно-тематический комплекс, обретающий в результате сквозного музыкально-драматургического развития перекрестными связями, которые «держат» трехактную композицию подобно арочным перекрытиям. Применяя в опере близкую к вагнеровской технику лейтмотивов, лейттембров, лейтгармоний, лейтритмов [5, с. 46], Смирнов придает основополагающее значение начальному звукообразу Пролога. Основу его составляет лейттема-серия, не лишенная вместе с тем тональной окраски (*quasi g-moll*). Она становится интонационно-смысловым зерном оперы, служит «ключом» в виртуальный, погруженный во тьму мир — в испещренный трагическими знаками «ландшафт» оперы. Индивидуальный мо-

дус темы-серии, по словам Ю. Холопова, «происходит от принципа имитационной интерполяции пары одинаковых серийных рядов, приводящей к регулярному повторению высот» [9, с. 265]. Из нее же «прорастает» серийный додеаккорд («Тириэль-аккорд»), выполняющий в опере функцию лейтаккорда.

В последующем развертывании музыкального сюжета из серийной интервальной конструкции складываются выразительные семантически-знаковые интонационные формулы, производные тематические построения,

5 На разнообразные соответствия, анализируя поэму Блейка, указывает сам композитор [5].

6 Первое исполнение Пролога состоялось 30 октября 1984 года в ВЗК на фестивале «Московская осень» (дирижер Г. Рождественский) [8].

которые охватывают оркестровую и вокальную партии, проецируются на аккордовую вертикаль, в область политембровых сонорных звучностей. При обрисовке той или иной ситуации, смен условных «мест действия», придания им особого звукового колорита композитор использует «камерное» звучание оркестра. Оно достигается путем обособления определенных пластов оркестровой ткани, разнообразных ансамблевых сочетаний-сплавов отдельных голосов, обладающих особым рода «вокальвесомостью» и нередко выступающих в качестве «солистов» в общем экспрессивном звучании оркестра.

Подобно режиссеру, оркестр с его «способностью к проявлению невыразимого» (Р. Вагнер) руководит действием. Особенности тематического развития, задаваемого звукокомплексом Пролога, в опере в целом напоминают о линейном вокально-инструментальном многоголосии Вагнера, в партитурах которого «именно музыка стала истинной властительницей синтеза» [1, с. 132]. Отсюда — свойственная опусу Смирнова интенсивность мелодического темброво-фактурного развертывания линий оркестровых и вокальных голосов, сплетающихся в единое «полифоническое» целое. Отсюда — господство симфонического начала в качестве основополагающего драматургического принципа. Так, вступая в своеобразный диалог со всеми участниками происходящего, оркестр посылает им музыкальные сигналы-импульсы; освещает крупным планом важнейшие драматургические этапы: завязку — исток последующих трагических событий (1-я сцена), кульминацию-катастрофу, которая совпадает с «точкой золотого сечения» (7-я сцена), ее последующее «катарсическое» разрешение в финале оперы, в заключительном высказывании богини Мнеты (9-я сцена)<sup>7</sup>.

Впервые же тема богини Мнеты появляется в Прологе. Если основная лейт-тема, открывающая оркестровую преамбулу, становится в опере как бы олицетворением «низа» оперного универсума, то его «верх» определяет звуко-вол света. Возникая на «гребнях» динамически напряженного, волнообразного движения темы-серии, «тема света» — колыбельная, навевающая заблудшей душе призрачный сон-смерть, — намечает перспективу развертывания драматических коллизий «имперсонального действия» оперы. Так, от Пролога арка перебрасывается к Эпilogу — к монологу Мнеты, «полному многозначительного подтекста и сладостной горечи» (Д. Смирнов). В свою очередь, восходящая линия ступенчатообразного, будто изломанного движения темы-серии становится в опере графическим отображением блужданий Тириэля во мраке собственного «я», отягощенного страшными видениями. Становясь «спутником» главного героя, она определяет и строй высказываний других персонажей, что усиливает ощущение целенаправленности развития коллизий «музыкального сюжета». Декламационная основа вокальных партий не исключает при этом «кантиленного» звучания голоса, обнаруживая свойственную Смирнову, как уже отмечалось, «мелодийность» музыкального мышления<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> В контексте целого с ее именем ассоциируются имена, олицетворяющие память (Мнемозина) и мудрость (Афина).

<sup>8</sup> Л. Раабен выделяет среди характерных черт оригинального стиля композитора «поющуюся мелодизированную линейность» [10, с. 328].

Особое состояние мышлечувствования, порождаемое словом У. Блейка, по-своему отображается в разворачиваемом в опере действе с его почти мистическим погружением в инобытие. Символически значимыми словами Тириэля «проклятый род», вводящими в его монолог, открывается опера. Похороны Миратаны, жены Тириэля, воспринимаются в контексте целого как необратимый миг человеческой жизни и как изначально заданная судьба мира, цивилизации. Слово жизнь — всего лишь сон, а смерть — его финал. В смерти Миратаны — исток последующего развертывания музыкально-драматических перипетий, определяемых поступками-намерениями главного героя, его резюмирующим восклицанием: «Законы Хара и мудрость Тириэля поражены проклятьем!»

Роковое предопределение, трагедия рода, трагедия человеческой жизни. Бури, молнии, землетрясения, глад и мор — мир погружается во тьму, в хаос. Проклиная своих сыновей, таких же жестоких, утративших, как и он сам, индивидуальное «я» (их партия, что показательно, поручается мужскому хору), Тириэль, слепой исполнитель чужой воли, в безумии и смятении пускается в необычное странствие, блуждание по миру зазеркалья. Точно в кошмарном сне, перед ним предстает сопровождаемый вселяющим страх тигром (в исполнении танцора) звероподобный брат Иджим, который принимает Тириэля за оборотня (4-я сцена). Будто из бездны появляется другой призрак — брат Зазель, сыновья которого, насмехаясь над одетым в лохмотья стариком, забрасывают его грязью и камнями (8-я сцена). В порыве неистовой ярости Тириэль «заговорщическим» шепотом, резко переходящим в крик-визг, обрушивает проклятие на дочь Хелу: «Пусть змеи поднимутся из твоих локонов». Сворачивается чудовищная метаморфоза: превращение Хелы в смертоносную змееволосую богиню, будто разбужденную силой рока и восставшую из вечности гомеровскую Эринию. Неуклонное нарастание напряжения в предыдущих сценах оперы разряжается в 7-й сцене вселенской катастрофой. Сонорные сгущения-разряды оркестровой звучности, охватывая все пространство сцены, буквально подавляют. В общий угрожающе вибрирующий гул-шум глухих ударов колоколов, литавр, рокочущих барабанов сливаются возникающие в голосах оркестра интонационно-интервальные звенья основной лейттемы. Трагедия достигает своего апогея. Символично начало 8-й сцены, мрачной торжественностью веет от пафосного хорового утверждения сыновей Зазеля: «У жестокости человеческое сердце», дополняемого драматическими откликами-восклицаниями детей престарелого тирана.

Дважды, в начале и в конце пути героя, возникает чудесное видение: прекрасные сады Эдема — детство человечества, образ утраченной радости. Во 2-й сцене, контрастно противопоставленной началу (1-я сцена), Тириэль словно попадает в мир блаженных теней, где его радушно встречают родители Хар и Хева в сопровождении трогательно заботящейся о них богини Мнеты. Музыка сфер, будто льющаяся с небес, слышится в нежных переборах струн арфы, на которой музицирует Хева, в свирели Хара, птичьим пением, трелях соловья — в перекличках невидимого «хора» звенящих голосов

колокольчиков, подхватываемых чистыми звуками челесты, ксилофона, в легких отзвуках вибратона, сливающихся с прозрачными, светлыми тембрами духовых инструментов. Так возникают переключки с одним из раннихopusов композитора — Пасторалью, в которой он применил тогда для себя новую квазимессияновскую технику. Для Смирнова это означало «перевод визуальных графических идей в музыкальные, с одной стороны, и с другой, — расшифровку и нотацию реального пения птиц» [3, с. 61].

Безмятежной картинкой райской обители — хороводом радостно порхающих птиц и цветов, словно купающихся в лучах света в высоких оркестровых регистрах, — открывается 9-я сцена оперы. Показательны, кстати, некоторые образно-поэтические, музыкально-стилевые параллели, возникающие между 2-й и 9-й сценами оперы «Тириэль» и камерной оперой композитора «Жалобы Тэли», местом действия в которых становится воображаемая долина Хар. Мрачная трагедия и лирическая пастораль, «обе они — о смысле жизни, о его поиске», отмечал Смирнов [11]. Побуждая к размышлениям над загадками человеческого бытия, «Жалобы Тэли» заканчиваются словами, резюмирующими все предыдущее: «И Тэль тоскует, нет ответа». Ответа не находит и Тириэль<sup>9</sup>.

Скрытый смысл несет в себе на первый взгляд бесхитростная, по-детски наивная, непритязательная песенка Мнеты, Хара и Хевы. Примечателен в этом плане образный параллелизм, возникающий между высказыванием мужского хора в предыдущей, 8-й сцене и их трио, озаряемым светом надежды. Если в освещаемом зловещими всполохами огня выступлении хора, комментирующего все произошедшее, словно выносятся суровый приговор миру, то в проникновенном ансамблевом высказывании богини Мнеты, Хара и Хевы, их всепрощающей проповеди слышится иное: пронзительный призыв к милосердию, состраданию, любви.

Появление Тириэля, его монолог, напоминающий скорбную пассакалью (в неуклонном движении-развертывании темы-серии точно улавливаются шаги смерти), резко нарушает идиллию земли обетованной; общий колорит сцены омрачается. Последнее проклятие, которое он, содрогаясь в конвульсиях и издавая нечленораздельные звуки, шлет прародителям рода-мира, уничтожает его самого.

Открытым финалом, своеобразным, как и в «Кольце нибелунга» Вагнера, «размытым многоточием» оканчиваетсяopus современного мастера. «“Сумерками богов” — драмой, символизирующей идею заката», по словам В. Конен [12, с. 234], завершается тетралогия — трагедия «на все времена»<sup>10</sup>. Щемящее чувство «заката» вызывает и финал «Тириэля». «Колыбельной уходящему миру» называет Д. Смирнов исполненное особой глубины, мудрости и «великой грусти» (*la grande tristezza*) заключительное высказывание богини

<sup>9</sup> Именно как оперную диалогию расценивал Смирнов свою трехактную музыкальную драму «Тириэль» и созданную вслед за ней камерную оперу «Жалобы Тэли» по поэме «Книга Тэли» (ее премьера состоялась 9 июля 1989 года в Лондоне).

<sup>10</sup> Думается, неслучайно своего рода знаменем последней четверти XX века стала легендарная постановка П. Шеро — П. Булеза, приуроченная к 100-летию первого исполнения «Кольца».



Мнеты — своего рода послание-предостережение, обращенное ко всему человечеству. Символичен и оркестровый «каданс» — остро диссонантный лейтдодеаккорд, подобно взрыву разлетающийся по всему пространству. Мир, сотканный из ирреальных видений, будто рассыпается на осколки. Рассеиваясь по бесконечному пространству Вселенной, они исчезают, поглощаемые вечностью.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Тараканов М. Музыкальная драматургия Вагнера в зеркале XX века // Рихард Вагнер: сборник статей/ред.-сост. Л. В. Полякова. М.: Музыка, 1987. С. 122–146.
2. Серебрякова Л. А. Тема Апокалипсиса в русской музыке XX века // Библейские образы в музыке: сборник статей/ред.-сост. Т. А. Хопрова. СПб.: Сударыня, 2004. С. 152–165.
3. Смирнов Д. Н. наброски к автобиографии // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2015. № 1. С. 45–120.
4. Смирнов Д. Увидеть Вечность: композитор Дмитрий Смирнов о Уильяме Блейке // Stravinsky.Online. URL: [https://stravinsky.online/dmitrii\\_smirnov\\_o\\_uiliamie\\_blieikie?ysclid=lpb59hh3hn800657570](https://stravinsky.online/dmitrii_smirnov_o_uiliamie_blieikie?ysclid=lpb59hh3hn800657570) (дата обращения: 20.04.2023).
5. Смирнов-Садовский Д. Н. «Тириэль» Уильяма Блейка и опера // Язык. Словесность. Культура. 2016. № 3. С. 34–47.
6. Голованева А. Синтез искусств в XX веке: живопись и музыка // Musicus. 2015. № 1. С. 52–55.
7. Петров В. О. «В песчинке мир найти сумеи» (интервью с Д. Н. Смирновым, комментарии и примечания В. Петрова) // Музыкальная академия. 2013. № 1. С. 34–39.
8. Смирнов Д. Н. Возможен ли синтез? Авторские заметки о Симфоническом прологе к опере «Тириэль» // Laudamus: сборник статей к шестидесятилетию Юрия Николаевича Холопова/отв. ред. В. С. Ценова, М. Л. Сторожко. М.: Композитор, 1992. С. 188–196.
9. Холопов Ю. Н. Наши в Англии: Дмитрий Смирнов. Елена Фирсова // Музыка из бывшего СССР: сборник статей. Вып. 2/ред.-сост. В. Ценова. М.: Композитор, 1996. С. 255–303.
10. Раабен Л. Н. О духовном ренессансе в русской музыке 1960–80-х годов. СПб.: Бланка: Бояныч, 1998. — 351 с.
11. Дартыкина Н. «Слишком авангардно»: почему композитор Дмитрий Смирнов оказался не «про нас» // Московский комсомолец. URL: <https://www.mk.ru/culture/2019/02/19/slishkom-avangardno-pochemu-kompozitor-dmitriy-smirnov-okazalsya-ne-pro-nas.html?ysclid=lnhltwps4875413445> (дата обращения: 20.04.2023).
12. Конен В. Этюды о зарубежной музыке. М.: Музыка, 1975. — 478 с.

## REFERENCES

1. Tarakanov M. *Muzikal'naja dramaturgija Vagnera v zerkale XX veka* [Musical Dramaturgy of Wagner in the Mirror of the Twentieth Century]. In: *Richard Wagner: sbornik statej* [Richard Wagner. Collection of Articles]. Ed. by L. V. Polyakova. Moscow: Muzyka, 1987, pp. 122–146.
2. Serebryakova L. A. *Tema Apokalipsisa v ruskoj muzyke XX veka* [The Theme of the Apocalypse in Russian Music of the Twentieth Century]. In: *Biblejskije obrazy v muzyke: sbornik statej* [Biblical Images in Music. Collection of Articles]. Ed. by T. A. Khoprova. St. Petersburg: Sudarynya, 2004, pp. 152–165.
3. Smirnov D. N. *Nabroski k avtobiografii* [Sketches for an Autobiography]. *Music Journal of Northern Europe*. 2015, no. 1, pp. 45–120.
4. Smirnov D. *Uvidet Vechnost: kompozitor Dmitriy Smirnov ob Uiljame Blejke* [To See Eternity: Composer Dmitry Smirnov about William Blake]. Available from: [https://stravinsky.online/dmitrii\\_smirnov\\_o\\_uiliamie\\_blieikie?ysclid=lpb59hh3hn800657570](https://stravinsky.online/dmitrii_smirnov_o_uiliamie_blieikie?ysclid=lpb59hh3hn800657570) [Accessed 20th April 2023].

5. Smirnov-Sadovskiy D. N. "Tiriel" Williama Bleijka i opera [Tiriel by William Blake and The Opera]. *Yazyk. Slovesnost. Kultura*. 2016, no. 3, pp. 34–47.
6. Golovaneva A. *Sintez iskusstv v XX veke: zhivopis' i muzyka* [Synthesis of Arts in XX Century: Painting and Music]. *Musicus*. 2015, no 1, pp. 52–55.
7. Petrov V. O. "V peschinke mir najiti sumej" (interv'y u s D. N. Smirnovym, kommentarii i primechaniya V. Petrova) ["To Find a World in a Grain of Sand". Interview with D. N. Smirnov, comments and notes by V. Petrov]. *Muzykal'naya akademiya*. 2013, no. 1, pp. 34–39.
8. Smirnov D. N. *Vozmozhen li sintez? Avtorskiye zametki o Simfonicheskom prologe k opere "Tiriel"* [Is Synthesis Possible? Author's Notes on the Symphonic Prologue to the Opera Tiriel]. In: *Laudamus: sbornik statey k shestidesyatiletiyu Yuriya Nikolayevicha Kholopova* [Laudamus. Collection of Articles: On the 60th Birthday of Yuri Nikolayevich Kholopov]. Ed. by V. S. Tsenova, M. L. Storozhko. Moscow: Kompozitor. 1992, pp. 188–196.
9. Kholopov Y. N. *Nashi v Anglii: Dmitriy Smirnov. Elena Firsova* [Ours in England: Dmitry Smirnov. Elena Firsova]. In: *Muzyka iz byvshego SSSR: sbornik statey. Vypusk 2* [Music from the Former USSR. Collection of Articles. Issue 2]. Ed. by V. Tsenova. Moscow: Kompozitor, 1996, pp. 255–303.
10. Raaben L. N. *O dukhovnom renessanse v russkoy muzyke 1960–80kh godov* [About Spiritual Renaissance in Russian Music of the 1960–80s.]. St. Petersburg: Blanka: Boyanyc, 1998. 351 p.
11. Dardykina N. "Slizhkom avangardno": pochemu kompozitor Dmitriy Smirnov okazalsya ne "pro nas" ["Too Avant-garde": Why the Composer Dmitry Smirnov was "not about us"]. *Moskovsky Komsomoletz*. Available from: <https://www.mk.ru/culture/2019/02/19/sliskom-avangardno-pochemu-kompozitor-dmitriy-smirnov-okazalsya-ne-pro-nas.html?ysclid=lnhltpwps4875413445> [Accessed 20th April 2023].
12. Konen V. *Etudy o zarubezhnoj muzyke* [Notes about Foreign Music]. Moscow: Muzyka, 1975. 478 p.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Баева Алла Александровна — доктор искусствоведения, профессор, Российский институт театрального искусства — ГИТИС.

ORCID 0000-0002-8557-2694

#### ABOUT THE AUTHOR

Baeva Alla Aleksandrovna — Dr. Sc. in Art Studies, Professor, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

ORCID 0000-0002-8557-2694

Статья поступила в редакцию: 24.06.2023

Отредактирована: 25.10.2023

Принята к публикации: 13.11.2023

Received: 24.06.2023

Revised: 25.10.2023

Accepted: 13.11.2023

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Баева А. А. Отечественная опера последних десятилетий XX века в свете вагнеровских идей: «Тириэль»

Д. Смирнова // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 4. С. 72–81.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-72-81

EDN KKKUAW

#### FOR CITATION

Baeva A. A. Russian Opera of the Last Decades of the 20th Century through Wagner's Ideas: *Tiriel* by Dmitry Smirnov. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 4, pp. 72–81.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-72-81

EDN KKKUAW

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-82-91  
EDN OCSOEW  
УДК 792.01

А. А. Чепуров  
Российский государственный институт сценических искусств,  
Санкт-Петербург, Россия  
ORCID: 0000-0003-3470-0294

## В сторону метафизики театра. Об актуальных направлениях театроведческих исследований

### АННОТАЦИЯ

Статья посвящена проблемам осмысления современных театральных структур, которые, казалось бы, «размывают» классические представления о законах драмы и театра, о категориях, в которых театроведение привыкло осмыслять драматическое искусство. Такие категории, как драма, действие, конфликт, сюжет, сохраняют свою сущностную природу и в самых парадоксальных современных театрально-перформативных структурах, ибо театр, нередко отказываясь от своих миметических и нарративных функций, не отрицает, а лишь приближается к осмыслению конфликтных оппозиций и взаимодействий метафизических универсалий. Метафизика, социология театра, перформативно-реконструктивный метод изучения сценических текстов, которые опробованы автором статьи в реализованных в РГИСИ магистерских программах, лишь убеждают в перспективности обращения к метафизике театра.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Современный театр, российский театр, перформативность, постдраматический театр, метафизика театра, социология театра, реконструкция сценических текстов, театральная педагогика.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-82-91  
EDN OCSOEW  
УДК 792.01

Alexander A. Chepurov  
Russian State Institute of Performing Arts,  
Saint Petersburg, Russia  
OCRID: 0000-0003-3470-0294

# On the Metaphysics of the Theatre. About the Actual Trends in Theatre Studies

## ABSTRACT

The article is devoted to the problems of understanding modern theatre structures. They seem to somehow *blur* the classic laws of drama and theatre, the categories in which theatre scholars used to comprehend the dramatic art. Such categories as *drama*, *action*, *conflict*, *plot* retain their essential nature even in the most paradoxical modern theatre and performance structures. The theatre itself, though often abandoning its mimetic and narrative functions, does not deny, but only approaches to the comprehension of conflict oppositions and interactions of metaphysical universals. The metaphysics, the sociology of the theatre, the performative and reconstructive method of studying drama texts, which were tested by the author of the article in the master's programs in the RSIPA, prove the prospects of studying the metaphysics of the theatre.

## KEYWORDS

Modern theatre, Russian theatre, performativity, post-dramatic theatre, metaphysics of theatre, sociology of theatre, reconstruction of scenic texts, theatre pedagogy.

Сегодня наше театроведение переживает период серьезного испытания, прежде всего с той точки зрения, что границы театра оказываются необычайно размытыми, что процесс экстраполяции элементов театральности в жизнь и в социальные практики «распредмечивает» само понятие «театр», а театр, в свою очередь, становится настолько вариативным, что, кажется, теряет свои родовые признаки. Акцент, который делается на таком свойстве, как перформативность [1], как будто бы оттесняет такое веками присущее театру свойство, как драматизм [2]. И хотя совершенно понятно, что перформанс — это особое искусство, ведущее историю от пространственного и динамического позиционирования арт-объектов, его теснейшая связь с театром как с пространственно-временным действенным способом художественного конструирования очевидна [3]. Но вот уже и зарубежные, и наши исследователи театра всерьез готовы говорить о постдраматизме, подразумевая не только разрушение нарратива экспансией выразительных средств, но и разрушение, аннигиляцию самой действенной основы [2]. Существенной атаке подвергается само понятие действия, которое, с одной стороны, как будто бы теряет свою структурную завершенность и определенность, а с другой, просто подменяется композиционными стратегиями.

«Распредмечивается» и актер, роль которого сводится к участию в перформативном событии, соответственно, перестают быть актуальными и теоретические модели, основанные на взаимосвязи «актер — персонаж — роль — образ» как системообразующей парадигме в то время, как действие сопрягалось с воспроизведением жизненного или магического ритуала [4]. Театр оказывается возможным и «без фигур», когда значение человека-героя оказывается вовсе не обязательным [5]. Такие понятия, как «событие» и «участник», меняют саму природу представления, уравнивая тем самым в своем предельном значении и представляющего и зрителя. В данном случае речь идет уже не просто об активизации действенной функции зрителя, речь заходит о «делегировании» креативных, смысло- и структурообразующих функций непрофессиональному участнику события. Пространство, в котором происходит перформативная акция, в современном искусстве вариативно до такой степени, что включает в себя как специфически театральные, так и свои сайт-специфика аналоги и, более того, виртуальные пространства, порожденные цифровыми коммуникативными технологиями [6]. Идентификация социально-психологического характера нередко может замещаться сетевыми аватарами, и уже в этой области рождаются коммуникативно-игровые ситуации, становящиеся предметом перформанса. Реальность такого рода зачастую распадается на параллельно или контрапунктно развивающиеся аудио- и визуальные ряды. Меняются такие привычные понятия, как жизненная реальность и художественный текст. Жизненная достоверность подменяется документальностью, где под документом понимается любая жизненная реальность, которая может быть трактована как текст, не исполняющийся или интерпретирующийся, а становящийся предметом репрезентации и выступающий как участник взаимодействия, ибо в перформативном искусстве человек и любой материальный

предмет уравниваются в своем функциональном и художественном значении. Соответственно, «текстом» может стать и живой человек, безразлично, является ли он перформером или просто участником события. В этом же духе можно продолжать бесконечно.

И здесь возникает четкая перспектива того, что изучение театра — в зависимости от предмета и его положения во времени — распадается на традиционное (имеющее свой выработанный и устоявшийся инструментарий) и новое (где инструментарий и понятийный аппарат, казалось бы, другие). В современном театроведении мы можем наблюдать как попытки выяснить и объяснить явления традиционного театра с помощью современного инструментария, так и, наоборот, стремление анализировать явления современного искусства с помощью традиционного понятийного аппарата.

Справедливости ради стоит сказать, что подобная ситуация наблюдалась и на рубеже XIX и XX столетий, когда развитие новой драмы, рождение режиссерского театра и новых стилевых направлений заставили говорить о «бескровной революции» в театре, о том, что, как отмечал, казалось бы, не самый революционный Вл. И. Немирович-Данченко, «все условности театра, как собирательного искусства, полетели, и теперь для театра ничто не стало невозможным» [7, с. 40]. Один из основателей МХТ писал о преодолении сковывающих театр и драму законов и стереотипов: «Если с театром Чехова покатались под гору третьестепенные и второстепенные драматурги, а для крупнейших талантов театр все-таки был слишком условен, то теперь почва для них расчищена от всех пугавших их в театре препятствий» [7, с. 40]. Что же было говорить о будущих авангардистах — теоретиках и практиках футуристического, конструктивистского театра, а позднее — театра абсурда, антидрамы и анти-театра? О рождении нового типа драмы, расходящейся или порывающей с фабулой и нарративом как сковывающими ее условностями, писал один из крупнейших теоретиков современной драматургии Петер Сонди [8].

Но, как ни странно, прошло время, и оказалось, что новая драма и театр, а впоследствии и антидрама построены хотя и не по формальным, но по сущностным законам драматического искусства, что разрушение нарратива не есть разрушение действия как такового, что «эпические» стратегии не являются по сути таковыми, а Брехт, например, вынужден был признать, что «для предлагаемых размышлений эпический театр — исходная посылка, однако он сам по себе еще не открывает творческих возможностей и способности к изменению, которые заключены в обществе и представляют собой основные источники эстетического наслаждения», а потому «термин “эпический театр” должен быть признан недостаточным» и его определение не совсем точно [9, с. 221–222]. Выясняется, что отсутствие жизнеподобного взаимодействия или даже вообще взаимодействия персонажей в постдраматических системах вовсе не отменяет наличие самого драматизма и действенности, транслируемых зрителю по различным эстетическим каналам, что сам сверхсюжет восприятия и интеркультурных связей может формировать этот самый драматизм и т. д.

При всем многообразии и необычности проявлений новых форм воплощения *драматизма* как некоей метафизической универсалии в современном театре мы так же, как и столетие назад, как некогда еще в Новое время, наблюдаем, по сути, лишь развитие и углубление родовых принципов драмы. Как ни странно, но и эпический театр Брехта, и современный перформативный театр могут быть раскрыты и проанализированы с помощью тех самых метафизических категорий, которые были названы еще Платоном и Аристотелем. И это происходит потому, что метафизика театра оказывает влияние на сам процесс появления и проявления новых форм, непривычных, революционных, подчас ниспровергающих окостенелые «законы» вида искусства.

В свое время выдающийся отечественный теоретик драмы Б. О. Костелянец подчеркивал, что «первоосновы драматургии» сохраняют свое значение при всех метаморфозах сценических форм, даже самых радикальных. Другое дело, что «они изменяются и обновляются, побуждая теорию, отказываясь от устаревших представлений, многое видеть и толковать по-новому» [10, с. 43]. И здесь, говоря о драматизме, о «природе драматической активности», следует исходить из ее сущностных, метафизических свойств. В конечном итоге именно *драматизм* как комплекс переживаний, основанный на узнавании противоречия, скрытого в основе человеческой активности, определяет структуру действия театрально-перформативного произведения. Таким образом, и *действие* (со всеми его структурными элементами) как система перемен ситуативно-эстетических состояний остается незыблемым метафизическим свойством театрального представления.

Делая необязательной привязку действия к собственно традиционной театральной форме пространства, варьируя как театральные (сцены-трансформеры), так и нетеатральные места развертывания действия, современное искусство исходит из самой сущности преобразования реального места в игровое пространство, формирующее и воплощающее хронотоп действия.

Относительно развития или статики образа представляемого персонажа или объекта следует сказать, что обмен ролями героя, исполнителя и зрителя порой становится основой действенности и драматизма, скрытого, казалось бы, за свободно развертывающейся и неструктурированной реальностью. Однако сценарии представления так или иначе рассчитаны на систему позиционных перемен, ведущих к определенному аффекту. Значит, в системе опосредования всегда скрыт внутренний драматизм и его узнавание. Соответственно, и *конфликт* понимается отнюдь не столько как столкновение характеров (кто с кем), сколько как противоречие сущностных универсалий (что с чем) в различных их проявлениях.

Да и сама ролевая структура, которую теоретик театра Ю. М. Барбой считал основой театра [11], по сути, никуда не исчезает, вовлекая ролевые резервы зрительского восприятия и поведенческие векторы участников театрального события.

Образная вариативность, предполагающая разную степень условности, опосредованности и кодирования драматических смыслов, различное

отношение к миметическим стратегиям искусства, к художественному нарративу, — все это отнюдь не исключает *сюжетности* в ее сущностном (нефабульном) значении, а следовательно, представляет структурную организованность в строении действенного сценария.

Для современного театра, акцентирующего свою перформативность, характерно особое внимание к метафизическим сущностям явлений: материальности, телесности, аудиальности, визуальности, пространственно-временным трансформациям, соотношениям живого и предметного, реального и виртуального. Эти метафизические, сущностные оппозиции по большей части и составляют конфликтную основу театральнo-перформативных сценариев.

Именно поэтому сегодня как никогда остро встает задача связать новый аналитический инструментарий с метафизикой театра, явственно призывающей к своему осмыслению. Конечно же, это ведет к мобилизации сил не только теории, но и философии театра. Хотя это направление нельзя путать с другой стороной теоретизирования, когда уже сама философия использует в своих аналитических целях понятийный аппарат театрального искусства [12]. Всемерная «театрализация» жизни чревата соблазном объявить «драму и театр» философскими категориями, позволяющими выявлять характер социальных, психологических и эстетических взаимодействий. Как мы знаем, и в области лингвистики, и в философских книгах, как некогда у Ф. Бэкона, размышлявшего о «театре жизни», активно используются сами понятия «театр» и «театральность». И здесь кроется опасность подмены профессионального театроведческого анализа анализом, характерным для смежных дисциплин, где «драма» и «театр» используются не как профессиональные категории, а скорее как понятия-метафоры.

Во взаимодействии со смежными дисциплинами — философией, социологией, психологией, педагогикой — важно сохранять тесную и органическую связь свойственных им методов с собственно театральной природой, в первую очередь с поэтикой театра, его образной и содержательной системой. Только тогда мы сохраним свой предмет как основу нашей науки. Сегодня, например, очень важным и перспективным направлением как для теории, так и для практики театра является развитие социологии театра. Но не того статистически-экономического варианта, который только путает систему критериев, влияя на деформированную систему показателей, а того, который базируется на художественно-содержательных критериях, обусловленных когнитивно-духовными резервами различных сегментов общества [13]. Здесь весьма важно то направление в изучении социологии театра, которое было разработано учениками знаменитого французского социолога Пьера Бурдьё [14], открывшего коннотации новых художественных смыслов и образных структур с культурными кодами различных социальных групп и социальных полей [15].

Нашей науке очень важно сохранять конкретность предмета, и если уж говорить об эстетической драме, которая, как некогда предполагал Л. Н. Выготский, заставляет переживать аффекты формы и структуры произведения в некоем «катарсисэстетическом» плане [16, с. 271], то в этом ключе воспринимать



и сам процесс историко-театрального развития. Этот вектор исследования театрально-эстетических драм открывает увлекательную перспективу исследований, предполагающих плодотворный для живого театра эффект «вчувствования» в наше историческое наследие. Для науки о театре очень важно всемерно развивать методы предметного изучения театральных структур и сценических текстов спектаклей. Перформативность в этой области проявляется в том, что насущным и необходимым оказывается не просто научное изучение и осмысление явлений, но и своеобразное научное представление фиксированных (и даже нефиксированных в прошлом) сценических текстов.

Проблемы научной реконструкции плодотворно разрабатываются в отечественной науке как корифеями, так молодыми учеными. Мы имеем замечательные образцы такого рода творческих реконструкций [17]. В перспективе современный инструментарий, в том числе документально-источниковедческий [18], обнаруживает плодотворную связь с возможностями цифрового моделирования исторических спектаклей [19]. Оставляя в стороне театроведческую задачу, связанную с различного рода методиками цифровой фиксации живых спектаклей с целью сохранения театрального наследия (что требует именно театроведческих подходов и научной экспертизы), стоит подчеркнуть значение документального изучения постановочных комплексов старых театров и разработки методики визуального и виртуального моделирования сценического действия спектаклей прошлого. Работа в этом направлении открывает горизонты предметного изучения поэтики старинных спектаклей, их структуры, возможности сравнительного театроведения, а в конечном счете — создания исторической поэтики театра, о чем мечтали еще прошлые поколения театроведов.

Исследование, научное комментирование и издание документальных источников и создание комплексной базы данных отечественной театральной культуры — это не только техническая, но и насущная научно-методологическая задача нашей науки. Ведь сохранение нашего театрального наследия (при всей специфичности самого театрального предмета) уже представляет собой научную проблему, которая требует всестороннего и углубленного осмысления.

Сегодня важно акцентировать внимание на перспективном значении сравнительного театроведения, позволяющего по-новому подойти к проблеме идентичности и взаимодействия национальных театральных культур. Это важно как в исторической ретроспективе, так и в перспективе развития нашей многонациональной и этнически разнообразной России. Сегодня мы понимаем, что процесс глобализации вовсе не означает только «перемешивание» и унификацию культур в едином театральном процессе. История как мирового, так и российского театра есть совокупность и взаимодействие идентичностей, и нам нужно хорошо знать специфику различных культурных кодов, формирующих театральные миры и системы. В этом отношении вспоминаются некогда глубоко и широко разработанные в головных вузах страны курсы истории театра народов СССР, которые целым поколениям

театроведов давали искусствоведческую базу, имеющую непреходящее значение до сих пор. Не теряет своего значения и фундаментальное шеститомное издание «Истории советского драматического театра», где национальные театры были представлены на фоне хода собственного развития и актуальных проблем [20].

Сегодня ощущается острая потребность в современной комплексной истории театра народов России и ближнего зарубежья, и это исследование должно полноценно освещать и наши дни. Именно здесь возможны очень большие и, как представляется, неожиданные открытия.

Многие из перечисленных проблем мы пытаемся проработать с нашими молодыми учеными на уровне магистратуры и аспирантуры. Особое значение в этой связи имели целевые магистерские программы по направлению «Театральное искусство», реализованные в РГИСИ за последнее десятилетие. Среди них особую роль сыграли программы «Проектирование и документирование спектакля» и «Театрально-экспертная деятельность», где были рассмотрены вопросы анализа современных драматургических и перформативных структур (в том числе и виртуальные, цифровые и сетевые), а также разработаны принципы визуальной (цифровой) фиксации и научной реконструкции сценических текстов спектаклей прошлого.

В ходе подготовки магистерских работ были вскрыты проблемы современного аналитического инструментария, намечены векторы изучения перформативных структур, обнаружена взаимосвязь с социальными практиками, проанализированы новые формы воплощения драматизма и изучена цифровая медиареальность. Цифровая реконструкция сценических текстов открыла новые аспекты рассмотрения специфики драмы и сценической образности. Этот опыт однозначно свидетельствует о том, что осмысление сущностных основ современного театра требует фундаментального переосмысления основ театроведческой науки в свете метафизических универсалий, образующих вечное и единое конфликтное поле эстетической драмы. Что, следовательно, готовит нам немало неожиданных сценических открытий в будущем.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности/пер. с нем. Н. Кандинской. М.: Play&Play: Канон-плюс, 2015. — 375 с.
2. Леман Х.-Т. Постдраматический театр/пер., вступ. ст. и комм. Н. Исаевой. М.: ABCdesign, 2013. — 311 с.
3. Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней/пер. А. Асланян. М.: Ад Маргинем Пресс: Garage, 2017. — 319 с.
4. Шехнер Р. Теория перформанса/пер. А. Асланян. М.: V-A-C Press, 2020. — 486 с.
5. Гёббельс Х. Эстетика отсутствия: тексты о музыке и театре/пер. О. Федяниной. М.: Театр и его дневник, 2015. — 271 с.
6. Dixon S. Digital performance: a history of new media in theater, dance, performance art and installation. Cambridge; London: The MIT Press, 2007. — 809 p.
7. Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма: в 2 т. Т. 2. 1910–1943. М.: Искусство, 1979. — 742 с.

8. Сонди П. Теория современной драмы (1880–1950)/пер. А. Филиппов-Чехов. М.: V-A-C Press, 2020. — 144 с.
9. Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: в 5 т. Т. 5/2/ком. Е. Г. Эткинды М.: Искусство, 1965. — 566 с.
10. Костелянец Б. О. Драма и действие: лекции по теории драмы/сост. и вступ. ст. В. И. Максимов. М.: Совпадение, 2007. — 502 с.
11. Барбой Ю. М. К теории театра. СПб.: СПбГАТИ, 2008. — 238 с.
12. Чухров К. Быть и исполнять. Проект театра в философской критике искусства. СПб.: Издательство Европейского Университета в Санкт-Петербурге, 2011. — 278 с.
13. По обе стороны рампы: Театральная жизнь Ленинграда 1980–1989. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2023. — 332 с.
14. Бурдье Пьер. Социология социального пространства. СПб.: Алетейя, 2007. — 288 с.
15. Shevtsova M. Sociology of Theatre and Performance. Verona: QuiEdit, 2009. — 391 p.
16. Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Искусство, 1986. — 579 с.
17. Реконструкция старинного спектакля. Москва: ГИТИС, 1991. — 322 с.
18. Креативные технологии в системе перформативных искусств. Медиакурс РГИСИ. URL: [https://lms.eduardo.studio/courses/course-v1:Rgisi\\_Distant+109086+1/about?ysclid=lp10tvp8d5855193148](https://lms.eduardo.studio/courses/course-v1:Rgisi_Distant+109086+1/about?ysclid=lp10tvp8d5855193148) (дата обращения: 28.09.2023).
19. «Чайка» Опыт мультимедиа-реконструкции театрального события. URL: <https://ch.itmo.ru/seagull/> (дата обращения: 28.09.2023).
20. История советского драматического театра: в 6 т./ред. колл.: А. Анастасьев и др. М.: Наука, 1966–1971.

## REFERENCES

1. Fischer-Lichte E. *Eстетика перформативности* [The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics]. Trans. by N. Kandinskaya. Moscow: Play&Play: Kanon-plus, 2015. 375 p.
2. Lehman H.-T. *Postdramatisches Theater* [Postdramatic Theatre]. Trans. and comm. by N. Isaeva. Moscow: ABCdesign, 2013. 311 p.
3. Goldberg R. *Iskusstvo performansy. Ot futurizma do nashikh dnei* [The Art of Performance. From Futurism to the Present Day]. Trans. by A. Aslanyan. Moscow: Ad Marginem Press: Garage, 2017. 319 p.
4. Schechner R. *Teoriya performansy* [Theory of Performance]. Trans. by A. Aslanyan. Moscow: V-A-C Press, 2020. 486 p.
5. Goebbels H. *Eстетика отсуствия: тексты о музыке и театре* [Aesthetics of Absence: Texts about Music and Theatre]. Trans. by O. Fedyanina. Moscow: Teatr i yego dnevnik, 2015. 271 p.
6. Dixon S. *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art and Installation*. Cambridge; London: The MIT Press, 2007. 809 p.
7. Nemirovich-Danchenko V. I. *Izbrannyye pis'ma: v 2 t. T. 2: 1910–1943* [Selected Letters. In 2 vols. Vol. 2. 1910–1943]. Moscow: Iskustvo, 1979. 742 p.
8. Sondi P. *Teoriya sovremennoj dramy* [Theory of Modern Drama (1880–1950)]. Transl. by A. Filippov-Chekhov. Moscow: V-A-C press, 2020. 144 p.
9. Brecht B. *Teatr: Pjesy. Statji. Vyskazyvaniya: v 5 t. T. 5/2* [Theatre: Plays. Articles. Statements: In 5 vols. Vol. 5/2]. Moscow: 1965. 566 p.
10. Kostelyanets B. O. *Drama i dejstvije: Lektsii po teorii dramy* [Drama and Action: Lectures on the Theory of Drama]. Comp. by V. I. Maksimov. Moscow: Sovpadeniye, 2007. 502 p.
11. Barboy Yu. M. *K teorii teatra* [Towards the Theory of Theatre]. St. Petersburg: SPbGATI, 2008. 238 p.
12. Chukhrov K. *Byt' i ispoln'at'. Proekt teatra v filosofskoj kritike iskusstva* [To Being and to Perform. The Theatre Project in the Philosophical Criticism of Art]. St. Petersburg: Izdatelstvo Yevropeyskogo Universiteta v Sankt-Peterburge, 2011. 278 p.
13. *Po obe storony rampy: Teatral'naya zhizn' Leningrada 1980–1989* [On Both Sides of the Ramp: Theatrical Life of Leningrad 1980–1989]. St. Petersburg, 2023. 332 p.

14. Bourdieu P. *Sotsiologija sotsial'nogo prostranstva* [Sociology of Social Space]. St. Petersburg: Aleteyya, 2007. 288 p.
15. Shevtsova M. *Sociology of Theater and Performance*. Verona: QuiEdit, 2009. 391 p.
16. Vygotsky L. S. *Psikhologija iskusstva* [The Psychology of Art]. M.: Iskusstvo, 1986. 579 p.
17. *Rekonstruktsija starinnogo spektakl'a* [Reconstruction of an Ancient Performance]. Moscow: GITIS, 1991. 322 p.
18. *Kreativnyye tekhnologii v sisteme performativnykh iskusstv. Mediakurs RGISI* [Creative Technologies in the System of Performative Arts. RSIPA Media Course]. Available from: [https://lms.eduardo.studio/courses/course-v1:Rgisi\\_Distant+109086+1/about?ysclid=lp0tvp8d5855193148](https://lms.eduardo.studio/courses/course-v1:Rgisi_Distant+109086+1/about?ysclid=lp0tvp8d5855193148) [Accessed 28th September 2023].
19. *"Chayka". Opyt mul'timedia-rekonstruktsii teatral'nogo sobytija* [The Seagull. Experience in Multimedia Reconstruction of a Theatrical Event]. Available from: <https://ch.itmo.ru/seagull/> [Accessed 28th September 2023]
20. *Istoriya sovetskogo dramaticheskogo teatra: v 6 t.* [History of the Soviet Drama Theatre: in 6 vols]. Ed. coll.: A. Anastasyev and others. Moscow: Nauka, 1966–1971.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Чепуров Александр Анатольевич — доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой русского театра Российского государственного института сценических искусств (РГИСИ).

E-mail: [chepurov57@mail.ru](mailto:chepurov57@mail.ru)

ORCID: 0000-0003-3470-0294

#### ABOUT THE AUTHOR

Alexander A. Chepurov — Dr. Sc. in Art Studies, Professor, Head of the Russian Theatre Department of Russian State Institute of Performing Arts.

E-mail: [chepurov57@mail.ru](mailto:chepurov57@mail.ru)

ORCID: 0000-0003-3470-0294

Статья поступила в редакцию: 02.10.2023

Отредактирована: 29.10.2023

Принята к публикации: 10.11.2023

Received: 02.10.2023

Revised: 29.10.2023

Accepted: 10.11.2023

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Чепуров А. А. В сторону метафизики театра. Об актуальных направлениях театроведческих исследований // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. №4. С. 82–91.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-82-91

EDN OCSOEW

#### FOR CITATION

Chepurov A. A. On the Metaphysics of the Theatre. About the Actual Trends in Theatre Studies. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 4, pp. 82–91.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-82-91

EDN OCSOEW

Е. И. Звягина

Российский институт театрального искусства — ГИТИС,  
Москва, Россия

ORCID: 0009-0004-9965-7551

## Эротизм в пьесах В. С. Розова (к проблеме выбора героев)

### АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается проблема эротизма в драматургии В. С. Розова, анализируется роль чувственности в самоопределении героев, осмысливается любовный опыт и матримонийный выбор персонажей.

Цель настоящей статьи — перечитывание пьес советского драматурга В. С. Розова, достаточно хорошо известного материала, с отказом от рутинизированного комментария. Задачей статьи становится новая тематизация поведенческих моделей героев Розова в аспекте их соотнесенности с эротическими и сексуальными переживаниями. Актуальность темы определяется необходимостью детального исследования художественных особенностей драматургии советского периода, отражающей конфликты, во многом определившие специфику эпохи, в которой эротизм скорее был выведен за пределы культурной рефлексии и находился в маргиналиях. Анализ пьес В. С. Розова позволяет исследовать тему чувственности, во многом определяющую поиск героями собственной идентичности и форм социальной адаптации. Подобный взгляд позволяет расширить интерпретационные рамки конфликтов пьес, характеров персонажей, по-новому рассмотреть субъективность героев в их сложной взаимосвязи с социумом. Переинтерпретация художественного опыта классической культуры подразумевает ее прочтение в аспекте изучения вопроса вовлечения человека в процесс психологических и телесных метаморфоз, во многом определяющий его становление и самопознание.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Советская драматургия, В. С. Розов, русский театр, эротизм, чувственность, сексуальность, любовь.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-92-103  
EDN OPWNJP  
УДК 821.161.1-2

Ekaterina I. Zviagina  
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),  
Moscow, Russia  
ORCID: 0009-0004-9965-7551

## Eroticism in the Plays of Victor Rozov (To the Problem of Choosing the Characters)

### ABSTRACT

The article examines the problem of eroticism in Victor Rozov's plays. There is analyzed the role of sensuality in the self-determination of the main characters. The love experience is comprehended along with the matrimonial choice of the characters.

The article is aimed in rereading the well-known material — the plays of the Soviet playwright Victor Rozov without any usual commentary. The article outlines a new thematization of the behavioral models of characters in Rozov's plays which are correlated with erotic and sexual experiences. The relevance of the topic is determined by the need for a detailed study of the artistic features of the Soviet drama, that was dealing with the conflicts largely determined the specifics of the era. The eroticism there was at the outskirts of cultural reflection. The analysis of Victor Rozov's plays allows us to study the sensuality, which determines the characters' search for their own identity and forms of social adaptation. Such an approach allows us to expand the interpretative framework of the conflicts in the plays, the characters' personalities, and to look at the characters within their complex relationship with the society. Reinterpretation of the artistic experience of classical culture implies its reading in the aspect of studying the issue of human involvement in the process of psychological and bodily metamorphoses. As this process determines the formation of personality and self-knowledge.

### KEYWORDS

Soviet drama, Victor Rozov, Russian theatre, eroticism, sensuality, sexuality, love.

## СЕКСУАЛЬНАЯ РЕДУКЦИЯ. ЛЮБОВНЫЙ ДИСКУРС: ЭВФЕМИЗМЫ И ТАБУИРОВАНИЕ

С дистанции XXI века в творчестве драматурга и сценариста В. С. Розова обнаруживается комплекс проблем, связанных с социализацией человека, его взрослением, постижением себя и своего тела, которые ранее трактовались в контексте исключительно морального выбора.

В работах по социологии, культурологии и истории повседневности отмечается, что любовный дискурс советского человека избегает внятно высказанной прямоты и откровенности [1, с. 567–569; 2, с. 146–150]. В произведениях Розова не найти исповеди телесности. Эротизму и сексуальности подбираются эвфемизмы, интимная жизнь оформляется ассортиментом нейтральных выражений: «...она, понимаешь, какая-то холодная оказалась. Ровная, бесстрастная», «Как мужчина мужчину пойми», «...муж от жены, жена от мужа должны иногда отдыхать», «Ты... говорят, котовать начал?» и т. д. [3, с. 388, 391, 392; 4]. Нередко используется многоточие как невербальный знак сексуальных отношений («Так ведь с молодой...») [4]. Драматург, сам воспитанный на литературе соцреализма, с опасением относится к эротическим проявлениям и поэтому чаще всего заставляет своих героев обращаться к «проверенным» эвфемизмам, чтобы избежать прямолинейного разговора о природе чувств.

Розов обращается к словесным аналогам и самоцензурированию, когда разговор касается физиологических аспектов чувства, его реализации или результатов. В «Гнезде глухаря» [5] слово «аборт» появляется в финальном признании героини, до этого медицинское вмешательство в женскую природу именуется «операцией». Само упоминание аборта — важная деталь, указывающая на снятие табу с данной темы. До 1955 года прерывание беременности без медицинских показаний было запрещено законом, так что сексуальная жизнь женщины воплощалась лишь в акте репродуктивности [6, с. 69].

В советском культурно-бытовом пространстве табуирование слов, означающих интимные взаимоотношения полов, говорит о расфокусировке темы: социальная риторика избегает прямого разговора «про это», вследствие чего гражданин лишается языка обсуждения ситуации близости. Влюбленность, особенно юношеская, вызывает смущение, страх, стыд, агрессию. В пьесе «В добрый час!» [7] Алексей, влюбленный в Галину, намеренно отстраняется от девушки, а порой даже груб с ней; мучается в выборе поведения Геннадий из пьесы «В поисках радости» [8]; чувствуется неуклюжесть в диалоге школьников из пьесы «Неравный бой» [4] — напуганная романтическим напором Лиза сообщает о взаимной любви, хотя на самом деле не испытывает ответных чувств. Незнакомая ситуация и отсутствие любовного опыта вынуждают безропотную девушку согласиться. В пьесе «В поисках радости» [8] наблюдается совершенно иное поведение. Поэтическое признание в любви содержит слишком дерзкие для уха юных комсомолок мотивы. Слова Фиры «Да-да! Знаю, не маленькая!» указывают, как может

показаться, на некоторую осведомленность героини в любовных вопросах, но последующая оценка — «отвратительное стихотворение» — свидетельствует о явно искаженном их понимании [8, с. 208]. Схожая реакция просматривается в категоричности Иринки, героини пьесы «Перед ужином» [9]. Персонажи некомпетентны в языке любви, что приводит к разнообразным сложностям коммуникации.

Эвфемизмы, заменяющие интимную лексику, рождаются неслучайно. Они практикуются прежде всего представителями мира взрослых, для которых все связанное с эротикой и эротизмом табуировано. Поэтому молодые герои не могут обратиться к старшим за советом. Чувственную сторону любви им приходится постигать самостоятельно. Как правило, образцом становится эмпирический опыт родительского матримониального благополучия, основанного на вековых традициях отечественной семьи. Иным источником служили произведения социалистического реализма, в которых проблемы эротического, тем более сексуального выбора не поднимались. Никто не готов к прямому обсуждению коварной темы. Например, Слава («Неравный бой») краснеет, кричит и всячески пытается избежать неудобного разговора с тетей. Проблемы отношений между полами решаются по умолчанию, будто их не существует. Жизнь тела скрывается. Между поколениями нарушается преемственность опыта в обсуждении интимных вопросов. Невозможность обсудить эту тему со старшими подталкивает младшее поколение искать помощь за пределами отеческого мира.

Проблемы с телесным выбором в пьесах Розова переживают не только вступающие в жизнь подростки. Взрослые персонажи тоже не готовы к проговариванию нахлынувшего чувства. Риторика социально одобряемой любви защищает себя маскировочными синонимами. В этом отношении любовно-риторическая позиция положительного героя подвергается строгому ограничению, не позволяя экстазу и чувственному дурману возобладать над социальным этикетом. Даже в таком состоянии герой подчинен самоконтролю, и лишь в редких случаях маска верности ритуалам общественного поведения срывается самой природой.

## ТОПОГРАФИЯ ЭРОСА

Мир пьес Розова многофигурен. Героям очень сложно остаться наедине. Интимные отношения постоянно попадают в сферу внимания коллектива: родные, знакомые, коллеги дают влюбленным советы, пытаются контролировать их. Доходит до того, что молодая Верочка стесняется объятий собственного мужа — вдруг кто заметит.

Жизнь в коммунальном мире отрицает интимность. Данную проблему на примере отечественного кинематографа XX века анализирует Татьяна Дашкова [10, с. 118–120]. Жилищные условия сдерживают сексуальную активность молодых людей. Выражаясь риелторским языком, для любви не хватает метра.



Уединиться в этом пространстве невозможно. Как правило, дать волю чувствам герои могут только во время прогулки, вдали от коммунального быта. Молодежь вынуждена ютиться по подъездам, искать укромные уголки [2, с. 144–146; 11, с. 187]. Мир скуп и угрюм, чтобы предоставить уют интимности.

Топосы в пьесах Розова можно условно разделить на закрытые, ограниченные, не способствующие развитию любовных отношений, и открытые, метафорически расширяющие эмоции и торжествующие над мелководьем бытовых отношений.

Особая пространственная архитектура характеризует пьесы «В день свадьбы» [12] и «Неравный бой» [4]. Ремарки предлагают открытые пространства, благоволящие чувствам: река, берег, небо растворяют героев в мире природы, побуждают глубоко дышать и стимулируют воображение. Разъятый мир — Волга, гора, поселок на другом берегу реки — становится инициатором не одобряемых обществом ситуаций. В этом мире очень много укромных мест, пьянящих запахов, вносящих дионисийскую интонацию в организованный синтаксис социального поведения. Вне дома, на фоне природы люди делаются раскрепощенными и сексуально смелыми. Натура оживляет и будоражит чувственность, тело обретает впечатлительность, потаенные фантазии воплощаются в эротическом и сексуальном опыте. Природа извлекает героев из меланхолии и вынужденного бездействия, наделяет их сексуальной энергией. Эта энергия не имеет ни общественной пользы, ни морального содержания, но она ведет героев к телесному самопознанию, раскрепощает натуру человека, перестающего быть беспристрастным наблюдателем того, как протекает его жизнь.

Пространство, представленное в пьесах Розова, часто несет отпечаток патриархального мира — торжество покоя, удобства и уюта. Здесь все согласуется с целесообразностью жизни. За редким исключением появляются знаки мира, выходящие за пределы ежедневных потребностей, например, иллюстрирующие экзотический аспект профессии хозяина (чучело крокодила, засушенные головы и т. д. в «Гнезде глухаря»). Назначение бытовых предметов — показать функциональность жизни и бескорыстие хозяев. При этом следует отметить, что мир коммунального семейного общежития предельно сконцентрирован и не оставляет места интимным проявлениям. Эротизм и любовная активность персонажей, нуждающихся в ней, подавляется и нейтрализуется. Все частное убирается в закулисье. В мире розовских персонажей отсутствует спальня как метафора осуществленной интимности. Мир героев перегружен мебелью. Выставление напоказ мещанских атрибутов быта помимо критики обывателей выполняет чрезвычайно важную функцию: для осуществления актов эротизма остается слишком мало пустоты, пригодной для ее заполнения интимной субъективностью. Для героев Розова частное пространство — слишком большая роскошь. Для реализации интимных намерений они выбирают места, далекие от обжитого жилья: назначают свидания во дворе, сбегают в кино, уезжают в санаторий.

Следует отметить особую позицию автора: драматург предельно деликатен в описании интимного. Он удаляет героев, движимых эротическими

намерениями, в места, отдаленные от «чистоты» патриархального мира, который пока еще сохраняет иллюзию духовной целостности.

Конфликты многих произведений Розова разворачиваются в квартирах. Консерватизм квартирному общежитию, на первый взгляд, не подразумевает эмоциональной подвижности конфликтов, и все же ощущается ненадежность временного спокойствия коммунального сообщества. Герои Розова представлены в предельно обитаемых формах пространства, которое максимально перегружено. Сферы, созданные и освоенные семейными патриархами, основаны на универсальных понятиях человеческого блага. Однако молодое поколение не удовлетворено такой жизнью. Сложившийся быт воспринимается рутинной, в которой молодым людям не хватает гравитации для полноценной реализации физиологических потребностей. Поэтому герои стремятся покинуть обустроенный родителями мир. Бегство из родительского дома — осознанный выбор персонажей. В стороне от патриархального мира герой освобождается от навязанных в детстве понятий и начинает творить самого себя. В этом смысле положительные и отрицательные герои Розова обнаруживают сходство: и те и другие стремятся к переменам. Однако длительность периода перемен для героев из этих двух групп различна. Отрицательный персонаж останавливается, удовлетворив сексуальную потребность, а для положительного открывается перспектива — главенствующим становится принцип обретения идеала в желаемом субъекте любви.

## ЛЮБОВЬ, ВЫШЕДШАЯ ИЗ-ПОД КОНТРОЛЯ

Природа для драматурга по большей части является декорацией. При этом Розов, безусловно, с пониманием относится к категоризму полемики между «почвенниками» и защитниками новых веяний, связанных с городом. Пейзаж в пьесе «В день свадьбы», представляющий собой очевидную реплику из А. Н. Островского, делается обрамлением трагедии [12, с. 309]. Казалось бы, вольный дух покровительствует смелым и честным героям, однако они изнемогают от неразрешимых противоречий. Два персонажа мучаются из-за несостоявшейся любви. Рита похоронила в себе память о первом чувстве и предпочитает, чтобы ее боялись, а не любили. Михаил пытается умертвить в себе воспоминания, но прошлое заявляет о себе в самых различных формах. Герой неосознанно пытается воссоздать образ первой любви через материальные артефакты и просит невесту надеть сиреневые бусы, которые, как выяснится позже, носила его первая возлюбленная. Целомудрие Михаила, воспитанная с детства честность нарушаются мучительными предчувствиями, ощущением катастрофы. Он пытается приспособиться к норме социального выбора, но отголосок первой любви провоцирует драму. С сердечной жадностью и телесным вожделением он пренебрегает осторожностью, социальной бдительностью и ввергает себя в эмоциональный беспорядок.

Герой, охваченный, по мнению окружающих, дурными и порочными чувствами, поначалу ощущает раздвоение личности, но вскоре его поведение концентрируется на решении, ведущем к освобождению личности. Со всей очевидностью обнажается суть чувства, которое интуитивно мешало герою и неожиданно заявило себя в катастрофическом масштабе. Такую же реакцию можно наблюдать в пьесе «Перед ужином». Гриша при виде первой любви обретает бесстрашие. Если герои ранее и ощущали неясные импульсы, то при воспоминании о первой любви произошел слом мировидения. Возвращение чувства, этого чудесного привидения из прошлого, делает человека неустойчивым, перечеркивает критерии социального добра, обнажает мистику противоречий.

В пьесах «В день свадьбы» и «Перед ужином» раскрывается природа любовного рецидива. Сексуальная политика героев (Михаил и Григорий) сводится к максимальному любовному самоограничению. Главный герой пребывает в режиме запрета на «отвратительные» формы отношений. Он возвышается над пошлостью и цинизмом и верен стандарту, одобренному социумом. Любовь людей с исключительно положительной репутацией отмечена высокой степенью осознанности: они трудятся, выполняют план, помогают другим. В ночь перед свадьбой, на пороге зарождения новой ячейки социалистического общества Михаилу открывается истина о бессмертии первой любви, бестактно вскрывающая недостоверность его решения вступить в брак. То же самое происходит и с Григорием, который вместо того, чтобы уговорить Верочку вернуться к мужу, признается ей в давней любви.

В противовес Михаилу Розов создает образ Василия, человека, исповедующего недоверие к положительным принципам жизненной морали. Он чужд сентиментальности, легко поддается искушениям, сомневается в приоритете нравственности и на возмущенное недоумение окружающих любовный «уголовник» весело рассуждает: «Я, видать, родился таким. Иду по улице, ни одной более-менее сносной пропустить не могу. Сотворил же бог такое разнообразие!» [12, с. 320]. Верность патриархальной стойкости чувств ему не свойственна.

Моральная паника героя разрастается до катастрофы, кульминацией сцены объяснения становится просьба об одном лишь поцелуе. Прощальный жест изменяет тональность объяснения — герой ощущает рождение новой идентичности; идея смутного морального кризиса уходит на второй план, бывшие сомнения обрываются высокопарным, сбивчивым, но предельно искренним красноречием: «Ну, и все. Теперь я знаю, что это. Ты знаешь, я сам себя сейчас уважаю. Я каким-то вольным себя чувствую. Хорошо свободным быть!.. Уходи... Погоди, еще раз. (Целует долго.) Ну и все, все!.. Еще!» [12, с. 350]. Накал страстей провоцирует в Михаиле взрыв неведомой искренности, когда герой наконец-то признается себе, что решил связать себя узами брака от душевного отчаяния. Возвращение первой любви оформляется в исповедальный жанр поисков причин неудачи. Исповедь Михаила осуществляется в жанре осмысления произошедшего. Герой открывает для себя истинное состояние чувственности: не любовь, а жалость к Нюре подталкивает его к браку. Характерно поведение

Нюры: интуиция героини позволяет ей догадаться о причине нерешительности жениха, она видит разрушающее его чувство и отпускает к сопернице.

Стандартный набор мотивировок — «стерпится — слюбится», «ко всему привыкнешь» и т. д. — разрушается под негодующим протестом возвращенной чувственности. Чувственность полностью охватывает человека, и он начинает протестовать против очевидного. Все же оздоровительная роль общественного мнения побуждает героя совершить преступление перед любовью в пользу социальной конвенции. Свадьба завершается, так и не начавшись, неожиданным заявлением героини. Безмолвный мир семейных отношений раскрывается во всей откровенности. Утопия строительства счастья на обломках нереализованной любви разрушается. Анонсированный сплетниками скандал приводит к душераздирающему признанию героини. В этих словах нет обвинения, оскорбительных оценок, а звучит отчаянное понимание того, что за свою надежду и самообман она будет жесточайше наказана одиночеством и утратой веры в любовь (Искра в «Гнезде глухаря»).

Любовь, вышедшая из-под контроля, делает героя морально неопытным. Михаил («В день свадьбы») ощущает греховность своего поведения, первая любовь опасна своей притягательностью, самоконтроль делается иллюзорным, природа побеждает установки общества. Обещанная свадьбой патриархальная идиллия разрушается, люди осознают свою беспомощность перед натиском природной стихии. Жизнь в любви и согласии в русле сложившихся патриархальных регламентаций перестает нормировать человеческую потребность в счастье. Телесность становится новым кодом любви. Реальность бунта природы заставляет снять социальные маски. Именно в этом приобщении к чувственности, в сумятице чувств герои обретают новые смыслы. Безусловно, эта любовь маниакальна и деструктивна по своей сути, но именно она ведет к высвобождению из реальности и постижению собственной метафизической сущности. Любовь, зародившаяся как странный каприз, настойчиво разрушает ритуальные социальные связи, герои уже не способны контролировать избыток эмоций и энергии, пребывая в состоянии наваждения, они беспощадны к себе и привычному миру, который отменяется. Эротизм отвергает идею упорядоченного мира и самосохранения. Это акт самоутверждения в новой системе ценностной ориентации.

Выбор в пользу любви у Розова приводит к результатам, далеким от оптимизма, человек попадает в ситуацию социальной беспризорности. Любовь — вспыльчивая, могучая, целительная, — как правило, не становится плодотворной сферой, свидетельствующей об обнаружении персонажами гармонии между устремлениями личными и социально одобряемыми.

## **БРАК КАК НЕСОВЕРШЕННЫЙ ПРОЕКТ**

Согласно официальной морали, одним из легальных способов постижения чувственности был брак [13, с. 17]. Брак в мире социализма основывается на идеях, во многом происходящих из традиционных патриархальных

отношений. Он архаичен, игнорирует многие цивилизационные метаморфозы, но одно из его главных охранительных назначений — контролировать хаос беспорядочного сексуального влечения.

Розов понимает, что идеологические миражи о коллективном счастье не более чем иллюзия. Хотя бы потому, что изменяющееся время актуализирует стихийный протест личности против идеи счастья в ее узаконенных патриархальных границах. Бунт против патриархальной нормы, в которой объединились традиции отцов и требования общественной морали, разрушает социальные парадигмы. Драматург пытается осмыслить трагический феномен реальности: оказывается, нормативный брак, история которого овеяна веками, перестает быть общезначимым и ценным [14, с. 620]. Многие герои ведут себя как бунтари против традиции, поначалу они пытаются смириться и вжиться в ее уготованный мир, признать его как несомненную ценность, но постепенно разочаровываются в нем.

Положительные героини Розова, как правило, несчастны. Отношения с мужчинами наносят им душевные увечья. В пьесах «Гнездо глухаря» и «Затейник» они смиряются с судьбой и прячут отчаяние в фальшивом мире семейного благополучия. Внешнее спокойствие убеждает их в правильности выбранного поведения при всей обманчивой и обманывающей их иллюзии мирного быта. Идея жертвенности, пришедшая на смену любви, роль хозяйки святилища, из которого ушло чувство, если кого и обманывает, то только самих героинь. Любовь, сотворенная по романтическим лекалам, заточает женщину в магический круг ритуальной чистоты классической литературы, подвергает изоляции. Брак воспринимается как воссоединение разделенных половинок платоновского андрогина. Женщина попадает под власть Гименея, божественного гения брачных уз, и успокаивается. Неожиданно обнаруживается, что трогательная романтическая чистота предложенных женщиной отношений больше не удовлетворяет избранника (как, например, в случае с Валентином в «Затейнике»), и он находит выход сексуальной потребности в измене. Но и курортная интрижка не способна полностью удовлетворить мужчину: «Эта, знаешь, ваша Анна Львовна, так — нестоящая бабенка. С виду только показалась. Мясо одно...» [3, с. 394]. Цена такого неразборчивого морального поведения слишком высока — мир традиционных отношений подвергается коррозии и нравственной деградации.

В «Гнезде глухаря» автором создан вкрадчиво обаятельный образ карьериста, очаровывающего окружающих своими манерами. Егор не лишен талантов, благодаря которым он поднимается по социальной лестнице, но, пожалуй, он более одарен физиологической энергией, которую предпочитает направлять на дочерей влиятельных людей. Любовь к такому типу мужчины со стороны Искры — искусство наносить самоувечья. Подобный симптом характеризует и новое увлечение Егора. Идея женской самоотверженности, проходящая через всю русскую литературу, доведена в пьесе до кульминации. Аборты Искры, любовный категоризм Ариадны — самопожертвование в пользу ничтожного человека. Двойная любовная интрига разрешается бунтом обеих героинь.

Герои сознательно разрывают брачные отношения, расшатанные обманом и изменами. Консервативная идея о необходимости сохранять семью любой ценой испытывает кризис. Жизнь по инерции с сохранением оскорбительных семейных тайн перестает удовлетворять героинь. Пьесы Розова отражают перелом в социальном и индивидуальном мышлении. Героини «Затейника» и «Перед ужином», потрясенные осознанием жизни, прожитой в фальши, выходят из многолетнего оцепенения и решаются на смелый шаг. В этом поступке звучит идея сокровенности женской природы, ее пронизательности, нежелания обречь себя на душевное и телесное одиночество.

Женщины пересекают границу дозволенного общественной моралью, в погоне за любовью нарушают сложившуюся конвенцию социальных практик и идей. Планы действий лишены логики, маршрут бегства проходит по неведомой траектории, грозящей социальной обструкцией и, возможно, не сулящей радости. В пьесе «Перед ужином» Верочка, узнав об измене мужа, уходит от него, забрав с собой маленького ребенка, героиня «Затейника» собирается ехать к первой любви, Нюра в «Дне свадьбы» перед собравшимися гостями кричит: «Отпускаю!!» [12, с. 377].

Далеко не каждый герой готов решиться на столь вызывающий поступок. Многих останавливает патриархальная мораль «стерпится — слюбится». Особенно это убеждение твердо у представителей старшего поколения, для которых характерна откровенная боязнь перемен [12, с. 370]. Они не готовы нарушить законные узы, отдаться стихийному чувству. Для Салова монохромность бытовой повседневности ценнее калейдоскопа картинок поверженного брака. Отметим, что концепция супружеской верности у Розова отмечена совсем не сознательным противодействием дерзким нравам современности, а бездейственной покорностью судьбе, которая, на счастье героя, не заставила его решиться на дурной поступок.

Измена и последующий развод — это напряженная смысловая ситуация, выявляющая чуждость человека разумности бытия, заложенной предками. Драматург пытается осмыслить и истолковать нарождающуюся реальность стремления людей к эмансипированности от нормы. Именно поэтому особое значение начинает приобретать телесная весомость отношений — приоритет эротизма и сексуальности. Это становится возможным, когда ломаются традиционные устои, когда человек постигает идею обособленности и независимости от мнения окружающих.

Предложенные рассуждения доказывают, что жизнестроительство героев В. С. Розова неотделимо от ощущения своей телесности и вовлеченности в не слишком моральные переживания. Герои драматурга собственным опытом демонстрируют противоречивый поиск идентичности, в котором эротизм, телесность и сексуальность являются одними из ведущих интенций.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Паченков О. К сексуальности — через интервью: этнометодологический взгляд // В поисках сексуальности: сборник статей. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. С. 559–586.
2. Кон И. С. Клубничка на березке. Сексуальная культура в России. М.: ОГИ, 1997. С. 140–250.
3. Розов В. С. Затеяник // Розов В. С. Избранное. М.: Искусство, 1983. С. 378–433.
4. Розов В. С. Неравный бой // Театральная библиотека Сергея Ефимова. URL: [https://theatre-library.ru/files/r/rozov/rozov\\_14114.pdf](https://theatre-library.ru/files/r/rozov/rozov_14114.pdf) (дата обращения: 08.09.2023).
5. Розов В. С. Гнездо глухаря // Розов В. С. Избранное. М.: Искусство, 1983. С. 630–708.
6. Лебина Н. Б. Мужчина и женщина: тело, мода, культура. СССР — оттепель. М.: Новое литературное обозрение, 2014. — 208 с.
7. Розов В. С. В добрый час! // Розов В. С. Избранное. М.: Искусство, 1983. С. 72–152.
8. Розов В. С. В поисках радости // Розов В. С. Избранное. М.: Искусство, 1983. С. 153–228.
9. Розов В. С. Перед ужином // Театральная библиотека Сергея Ефимова. URL: [https://theatre-library.ru/files/r/rozov/rozov\\_14115.pdf](https://theatre-library.ru/files/r/rozov/rozov_14115.pdf) (дата обращения: 08.09.2023).
10. Дашкова Т. Ю. Телесность — идеология — кинематограф: визуальный канон и советская действительность. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 80–126.
11. Лебина Н. Б. Пассажиры колбасного поезда. Этюды к картине быта российского города: 1917–1991. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 171–188.
12. Розов В. С. В день свадьбы // Розов В. С. Избранное. М.: Искусство, 1983. С. 307–377.
13. Здравомыслова Е., Темкина А. Российская трансформация и сексуальная жизнь (вместо введения) // В поисках сексуальности. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. С. 7–24.
14. Степанова А. А. Драматургия второй половины 1950-х — 1990-х годов // История русского драматического театра от его истоков до конца XX века. М.: ГИТИС, 2011. С. 620–626.

## REFERENCES

1. Pachenkov O. *K seksualnosti — cherez intervju: etnometodologicheskij vzgl'ad* [Towards Sexuality — Through Interviews: An Ethnomethodological Perspective]. In: *V poiskakh seksual'nosti* [In Search of Sexuality]. Saint Petersburg: Dmitrii Bulanin, 2002, pp. 559–586.
2. Kon I. S. *Klubnichka na berezke. Seksual'naya kul'tura v Rossii* [Strawberry on a Birch Tree. Sexual Culture in Russia]. Moscow: Obyedinennoye gumanitarnoye izdatelstvo, 1997, pp. 140–250.
3. Rozov V. S. *Zateynyky* [Beginners]. In: *Rozov V. S. Izbrannoe* [Selected Works]. Moscow: Iskusstvo, 1983, pp. 378–433.
4. Rozov V. S. *Neravnyj boi* [Unequal Fight]. Available from: *Teatralnaja biblioteka Sergeja Efimova*. Available from: [https://theatre-library.ru/files/r/rozov/rozov\\_14114.pdf](https://theatre-library.ru/files/r/rozov/rozov_14114.pdf) [Accessed 08th September 2023].
5. Rozov V. S. *Gnezdo glukharya* [Capercaillie Nest]. In: *Rozov V. S. Izbrannoe* [Selected Works]. Moscow: Iskusstvo, 1983, pp. 378–433.
6. Leбина N. B. *Muzhchina i zhenshchina: telo, moda, kul'tura. SSSR — otpepel'* [Man and Woman: Body, Fashion, Culture. USSR — Thaw]. Moscow: Novoye literaturnoye obozrenie, 2014. 208 p.
7. Rozov V. S. *V dobryj chas!* [Good Luck!] In: *Rozov V. S. Izbrannoe* [Selected Works]. Moscow: Iskusstvo, 1983, pp. 72–152.
8. Rozov V. S. *V poiskakh radosti* [Looking for Joy]. In: *Rozov V. S. Izbrannoe* [Selected Works]. Moscow: Iskusstvo, 1983, pp. 153–228.
9. Rozov V. S. *Pered uzhihom* [Before Dinner]. *Teatralnaja biblioteka Sergeja Efimova*. Available from: [https://theatre-library.ru/files/r/rozov/rozov\\_14115.pdf](https://theatre-library.ru/files/r/rozov/rozov_14115.pdf) [Accessed 08th September 2023].
10. Dashkova T. Y. *Telesnost — ideologija — kinematograf: Vizualny kanon i sovetskaja dejstvitelnost* [Corporality — Ideology — Cinema: Visual Canon and Soviet Reality]. Moscow: Novoye literaturnoye obozrenie, 2013, pp. 80–126.
11. Leбина N. B. *Passazhiry kolbasnogo poezda. Etyudy k kartine byta rossiiskogo goroda: 1917–1991* [Sausage Train Passengers. Sketches for a Picture of Everyday Life in a Russian City: 1917–1991]. Moscow: Novoye literaturnoye obozrenie, 2019, pp. 171–188.

12. Rozov V. S. *V den' svad'by* [On Wedding Day]. In: Rozov V. S. *Izbrannoe* [Selected Works]. Moscow: Iskusstvo, 1983, pp. 307–377.
13. Zdravomyslova E., Temkina A. *Rossiiskaya transformatsiya i seksual'naya zhizn' (vmesto vvedeniya)* [Russian Transformation and Sexuality (Instead of Introduction)] In: *V poiskakh seksual'nosti* [In Search of Sexuality]. Saint Petersburg: Dmitrii Bulanin, 2002, pp. 7–24.
14. Stepanova A. A. *Dramaturgiya vtoroi poloviny 1950-h — 1990-h godov* [Drama of the second half of the 1950s — 1990s]. In: *Istoriya russkogo dramaticheskogo teatra ot ego istokov do kontsa XX veka* [History of Russian Dramatic Theatre from Its Origins to the End of the 20th Century]. Moscow: GITIS, 2011, pp. 620–626.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Звягина Екатерина Игоревна — бакалавр театроведения, Российский институт театрального искусства — ГИТИС.

E-mail: zviagina.katerina@gmail.com

ORCID: 0009-0004-9965-7551

#### ABOUT THE AUTHOR:

Ekaterina I. Zviagina — Bachelor of Theatre Studies, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: zviagina.katerina@gmail.com

ORCID: 0009-0004-9965-7551

Статья поступила в редакцию: 14.09.2023

Отредактирована: 2.11.2023

Принята к публикации: 14.11.2023

Received: 14.09.2023

Revised: 2.11.2023

Accepted: 14.11.2023

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Звягина Е. И. Эротизм в пьесах В. С. Розова (к проблеме выбора героев) // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 4. С. 92–103.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-92-103

EDN OPWNJP

#### FOR CITATION

Zviagina E. I. Eroticism in the Plays of Victor Rozov (To the Problem of Choosing the Characters). *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2023, no. 4, pp. 92–103.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-92-103

EDN OPWNJP



DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-104-120

EDN OSPPHТ

УДК 75.041.5(=161.1)"19"

Я. С. Князева

Ленинградский государственный университет имени А. С. Пушкина,

Россия, Санкт-Петербург

ORCID 0009-0004-5789-7602

# Живопись второй половины XX века о музыке, театре и кино: портреты деятелей искусства А. П. Левитина

## АННОТАЦИЯ

В отечественном искусстве XX века жанр портрета деятелей театра и кино, известных музыкантов получил свое развитие в творчестве многих художников: С. А. Петрова, З. Е. Серебряковой, В. А. Мещанинова, П. Ф. Судакова, Я. С. Николаева, П. П. Кончаловского и др. На новом витке истории возникла потребность в переоценке культурного наследия советской эпохи. Стилистические доминанты художественного мира А. П. Левитина, становления его авторской манеры на фоне общих тенденций трансформации реалистического портрета в русской живописи второй половины XX века наиболее ярко проявляются в живописных и графических изображениях деятелей искусства. Анализ стилистических и художественных приемов позволяет проследить эволюцию портретного искусства Левитина, отражающую динамические процессы в реалистической живописи второй половины XX века в целом. Если в 1950–1980-е годы художник часто обращался к психологическому портрету, используя нейтральный фон, классические позы и композицию, то в более поздний период его портреты воссоздают полноценные жанровые сцены, тяготеющие к монументальности. К наиболее характерным портретам А. П. Левитина с уникальной авторской манерой построения композиции относятся: «Триптих. Композитор Свиридов», «Портрет Дмитрия Хворостовского» и «Актер и его роли (народный артист СССР О. В. Басилашвили)».

## КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Советская живопись, А. П. Левитин, жанровый портрет, реализм, графика, ленинградская школа живописи.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-104-120  
EDN OSPPHT  
УДК 75.041.5(=161.1)"19"

Yanna S. Knyazeva  
A. S. Pushkin Leningrad State University,  
St. Petersburg, Russia  
ORCID 0009-0004-5789-7602

## Art of the Second Half of the 20th Century on Music, Theatre and Cinema: A. P. Levitin's Portraits of the Art Figures

### ABSTRACT

In the history of world culture of the twentieth century, images of various representatives of theatre, cinema and music were often reflected on the canvases of many artists — S. A. Petrov, Z. E. Serebryakova, V. A. Meshchaninov, P. F. Sudakov, Y. S. Nikolaev, P. P. Konchalovsky and others. There exists a vital need to reassess the art heritage of the Soviet era. In this article, the author is considering the pictorial and graphic portrait heritage of A. P. Levitin, an Honored Artist of the RSFSR. The analysis of stylistic and artistic techniques used by the artist in his chronological and creative development is also proposed. The article suggests a brief overview of the evolution of the main features of Levitin's portrait art, which can be presented as defining for realistic direction of painting of the second half of the 20th century. If in the 1950s and 1980s the artist preferred a psychological portrait using a neutral background and more classical poses and composition, while his portraits represented vast genre scenes, and were almost monumental ones. Such most characteristic portraits of A. P. Levitin with his unique author's style of composition include *Triptych. Composer Sviridov*, *Portrait of Dmitry Hvorostovsky*, *Actor and his roles (People's Artist of the USSR O. V. Basilashvili)*.

### KEYWORDS

Art of the second half of the 20th century, soviet painting, A. P. Levitin, portrait, music, theatre, art figures, realism, graphics, Leningrad school of painting.

Отечественная живопись второй половины XX века претерпела немало изменений, антагонизм сменялся плюрализмом подходов художников самых разных направлений и наоборот, что было обусловлено историческими событиями и социальными преобразованиями в жизни общества. Такого рода разнообразие вызывает особый интерес искусствоведов. Наверное, по отношению к искусству 1930–1980-х годов требовалась некая историческая дистанция, чтобы за частностями разглядеть черты общего [1, с. 103]. Для лучших работ советских живописцев характерны выразительное, глубокое, эмоциональное раскрытие сложной духовной жизни советского человека, историческая и художественная достоверность образов, композиционная, смысловая и стилистическая законченность произведений, верно найденное соотношение общего и частного, а также обогащение языка изобразительного искусства, развитие которого неотделимо от изменений, происходящих в жизни [2, с. 10]. Все это находило свое отражение не только в историческом и бытовом жанрах, но и в портрете, мастером которого был А. П. Левитин.

Анатолий Павлович всегда был приверженцем реализма. Художник-реалист в стремлении наиболее глубоко и точно раскрыть характер и личность изображаемого человека оценивает реально принадлежащие ему особенности, опирается на то, насколько полно эти черты показывают его индивидуальность. Широкое распространение реализма как формы творческого мышления и визуального отображения действительности во многом подытожило процесс накопления зрительного опыта, позволившего разработать особый подход не только к эстетическому освоению зримого мира, но и к его объяснению [3, с. 236]. Подлинная объективность, таким образом, оказалась неотделима от общественной характеристики человека. Только так может быть определен типичный облик современника, только так можно избежать его обрисовки пусть и по реальным, но второстепенным и случайным чертам [4, с. 11]. Подобное объективное, реалистическое портретное искусство открывало перед художником широкие перспективы, а общественные условия социализма обеспечивали жанру портрета наиболее благоприятную обстановку для полноценного расцвета. Художник, как человек искусства, способен понять и передать в портрете всю психологическую составляющую своего «собрата», деятеля культуры. Существенный вклад в разработку нового образа интеллигента внесли такие мастера старшего поколения, как П. Кончаловский, И. Грабарь, Н. Ульянов, А. Герасимов [5, с. 192]. В обширной портретной галерее современников также видное место занимают образы известных деятелей искусства кисти А. П. Левитина.

Анатолию Павловичу с детства была близка музыка, его отец Павел Исаевич Левитин (1891) был скрипачом в оркестрах Московского музыкального театра и театра В. Э. Мейерхольтда. Впоследствии он работал в Ленинградском комитете по радиофикации и радиовещанию при Леноблсовете и был участником легендарного первого исполнения Седьмой симфонии Д. Д. Шостаковича в блокадном Ленинграде [6, с. 5]. Дома у Левитиных часто собирались друзья отца, в том числе выдающиеся музыканты Давид Ойстрах, Мирон Полякин,

Борис Фишман, в их исполнении маленький Анатолий слушал камерную музыку. Мальчик с восьми лет научился играть на фортепиано, однако карьере музыканта не суждено было сложиться. В 1954 году А. П. Левитин пишет картину «Скрипач. Портрет отца» (1954, холст, масло, 86×75), навеянную теплыми воспоминаниями. Произведение довольно темное по колориту. Фигура Павла Исаевича в черном костюме гармонично существует на антрацитовом с сильными оттенками эбена и пороха фоне. Силуэт скрипки со смычком нивелируется в глубине картины. Монолитная цельность облика подчеркнута простотой композиционного решения. Казалось бы, классическая поза, погрудное изображение и классический темный нейтральный фон, однако вся живость и психологическое содержание портрета превосходно отражены в глазах. Это не просто глаза, это устремленный вглубь задумчивый взгляд сильного и героического человека, в прошлом получившего медаль «За оборону Ленинграда»<sup>1</sup>. Это и есть настоящее мастерство — в одном только взгляде передать характер человека, раскрыть творческую составляющую его личности с помощью окружения.



Рис. 1. А. П. Левитин. Неоконченный портрет народного артиста СССР К. В. Скоробогатова. 1953. Холст, масло. 90×59. Из коллекции Д. А. Левитина / A. P. Levitin. Unfinished Portrait of the People's Artist of the USSR K. V. Skorobogatov. 1953. Canvas, oil. 90×59. Property of D. A. Levitin

## ГРАФИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ

У А. П. Левитина богатое графическое портретное наследие. В начале 1950-х годов, спустя полтора года после окончания Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, Анатолий Павлович получил задание написать для Ленинградского театрального музея портреты двух артистов — А. Ф. Борисова и К. В. Скоробогатова. В «Портрете народного артиста СССР А. Ф. Борисова» (1953, итальянский карандаш, 51×42, Музей театрального и музыкального искусства, Санкт-Петербург) прежде всего привлекает живой и устремленный вдаль взгляд актера. Рисунок получился легкий, в лаконичной манере

<sup>1</sup> Серия и номер удостоверения: Ц-51663, номер решения о награждении: № 105 п. 12. Источник: ЦГА СПб. Ф. Р-7384. Оп. 38. Д. 890-2.

исполнения. А вот «Портрет народного артиста СССР К. В. Скоробогатова» (1953, итальянский карандаш, 51×42, Музей театрального и музыкального искусства, Санкт-Петербург) выглядит тонально более нагруженным. Тяжелый задумчивый взгляд уравнивается темным пятном пиджака. После этого рисунка Скоробогатов сам предложил А. П. Левитину написать его портрет на холсте (рис. 1), однако по некоторым причинам он так и не был закончен. Артист изображен на нейтральном сером фоне. Лицо прописано великолепно, ракурс выбран такой же, как и на рисунке, только волевой взгляд теперь устремлен не на зрителя, а перед собой. Поза Константина Васильевича благородная, собранная, все в портрете подчеркивает его внутреннюю силу. К сожалению, сложенные перед собой руки остались недописанными. Однако именно незаконченное произведение позволяет увидеть художественную стратиграфию построения произведения, глубже изучить авторскую манеру и излюбленную технику исполнения и ведения работы. Очертания фигуры, галстука-бабочки и рук проявляются в лаконичном красочном наброске с расстановкой светотеневых пятен без предварительного карандашного рисунка на полотне. Это характеризует художника как виртуоза, способного без тщательной проработки подготовительного изображения построить гармоничное композиционное размещение фигуры на плоскости холста.

Часть зарисовок были выполнены Анатолием Павловичем во время поездки в Узбекистан в составе делегации Союза художников в 1963 году. Несмотря на ограниченные возможности графических материалов, художнику удалось крайне точно и емко передать состояние и характеры известных деятелей культуры. Так, например, рисунок «Актер Борис Федорович Андреев» (1963, бумага, сангина, 42×28) получился очень легким, с тонкими, почти прозрачными контурами лица, его взгляд добрый и открытый, окрашенный светлой меланхолией, устремленный в «воспоминание» души. «Кинорежиссер Яков Сегель» (1963, бумага, сангина, 40×28), напротив, вышел тонально наполненным: темные волосы графически поддерживают устремленный вниз серьезный взгляд, тень, падающая на глаза, добавляет значительности портрету и всему образу в целом. Таким же графически активным вышел и другой рисунок А. П. Левитина — «Кинорежиссер Камиль Ярматов» (рис. 2), яркость угля отлично подчеркивает характер кинорежиссера. Жесткие, нарочито угловатые линии в совокупности с темными бровями и прической добавляют образу мужчины силы и уверенности. Совершенно противоположное впечатление получает зритель от рисунка «Портрет актрисы Зинаиды Кириенко» (рис. 3). Легкая дымка прически, плавный легкий контур лица и большие выразительные глаза прекрасно передают скромный характер молодой женщины. Интересно и композиционное решение: часть прически уходит за пределы листа, словно вознося образ вверх, создавая ощущение воздушности. Интересное минималистичное решение находит автор для «Портрета кинорежиссера Г. Рошалья» (1963, бумага, фломастер, 39,5×28). Лаконичные линии плавно обрисовывают профиль головы мужчины, крупные черты его лица, подчеркивают силу характера и волю.

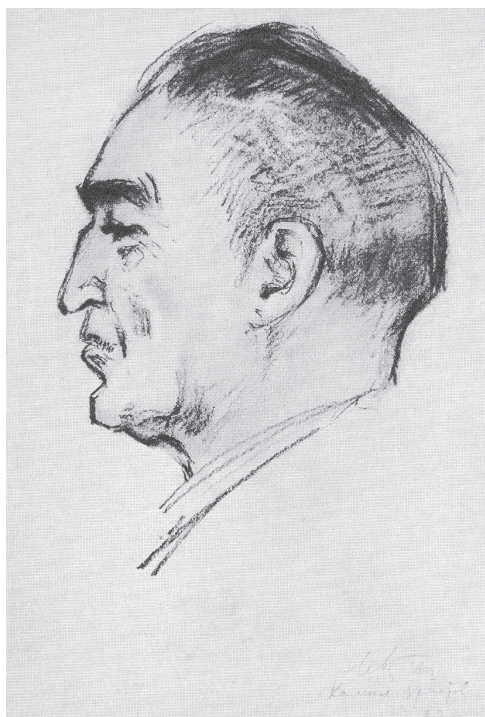


Рис. 2. А. П. Левитин. Кинорежиссер Камиль Урматов. 1963. Бумага, уголь. 40×30. Из коллекции Д. А. Левитина / А. П. Levitin. Film Director Kamil Urmatov. 1963. Paper, charcoal. 40×30. The property of D. A. Levitin



Рис. 3. А. П. Левитин. Портрет актрисы Зинаиды Кириенко. 1963. Бумага, сангина. 36,9×28,3. Из коллекции Д. А. Левитина / А. П. Levitin. Portrait of an Actress Zinaida Kiriienko. 1963. Paper, sanguine. 36.9×28.3. Property of D. A. Levitin

Ощущение душевной мягкости передано на более позднем портрете А. П. Левитина «Музыкант Яков Айзенберг» (1988, бумага, итальянский карандаш, 50×38). Немного оплывшее лицо, пухлые губы, меланхоличный взгляд выдают человека добродушного, любящего празднества. Тональной наполненностью отличается «Портрет пианистки Лины Левитиной» (1975, бумага, уголь, пастель, 50×55). Автор не ограничивается лаконичным форматом этюда, а хорошо прописывает светотень, выявляя особенности лица. Темная прическа изящно обрамляет силуэт головы. Одухотворенный задумчивый взгляд устремлен перед собой. Художник делает розовый акцент на рубашке девушки, цветом вплетая в характер Лины романтические черты.

## ЖИВОПИСНЫЕ ОБРАЗЫ 1960–1980-Х ГОДОВ

«Портрет народного артиста СССР В. И. Честнокова» А. П. Левитина участвовал в зональной выставке «Ленинград» 1964 года [7, с. 252] (рис. 4). В этом же году Владимир Иванович получил орден Трудового Красного Знамени.

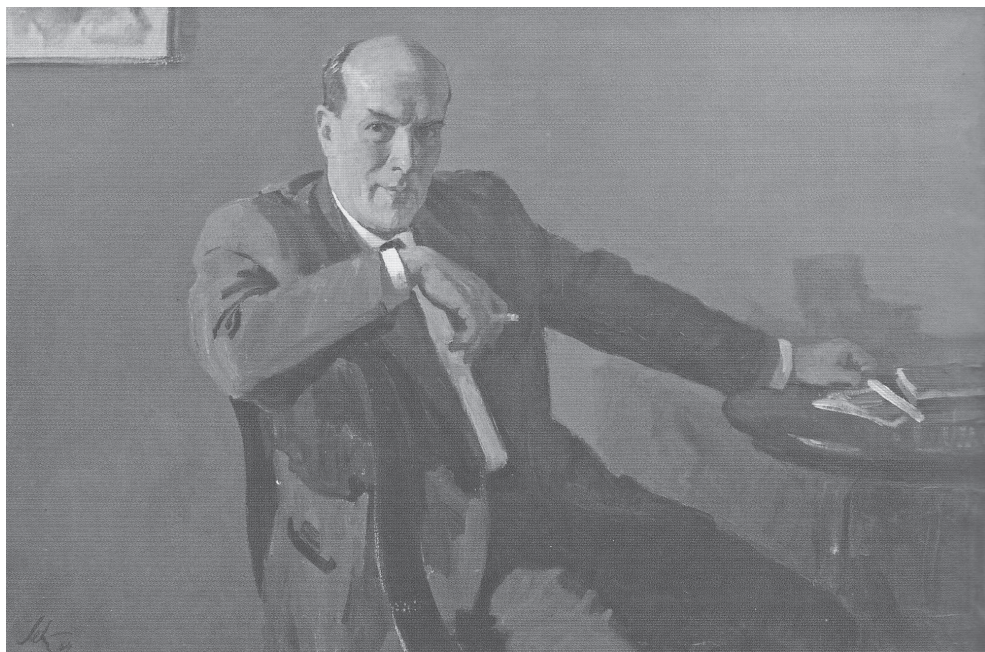


Рис. 4. А. П. Левитин. Портрет народного артиста СССР В. И. Честнокова. 1964. Холст, масло. 120×181. Музей музыкального и театрального искусства, Санкт-Петербург / A. P. Levitin. Portrait of the People's Artist of the USSR V. I. Chestnikov. 1964. Canvas, oil. 120×181. Museum of Musical and Theatrical Art, St. Petersburg

Артист изображен с легкой улыбкой на лице, отрешенный от окружающего, он погружен в самосозерцание, хотя фактически его взор направлен на зрителя. Композиция развернута широко и свободно. В портрете использован горизонтальный формат холста, который акцентирует позу сидящего мужчины, вертикальность уравнивается проглядывающей из пиджака светлой полосой рубашки и вытянутой правой рукой. Линии ног и рук подчеркивают большую диагональ композиции, задавая картине ритм. Выбранный композиционный прием помогает автору раскрыть активный, деятельный характер В. И. Честнокова. Свобода композиции и реалистический метод изображения также поддерживаются в технике исполнения работы. По словам Дмитрия Анатольевича Левитина, сына художника, Анатолий Павлович в большинстве случаев писал чистыми красками из тубы, без использования лаков на палитру, в том числе двойников, а именно смеси скипидара со смолой, и тройников — смеси масла, скипидара и смолы. Естественный, по большей части матовый финиш изображения позволяет сфокусироваться на самом изображении, не отвлекаясь на живопись, что в совокупности создает впечатление, что это не просто картина, а сцена реальной жизни, пауза в происходящем диалоге.

В 1967 году А. П. Левитин выполняет «Портрет кинорежиссера Г. А. Бруссе» (холст, масло, 80×70). Георгий Артурович изображен на нейтральном

светло-золотистом фоне, с которым контрастирует синяя рубашка. Условное, фрагментарно этюдное изображение рубашки способствует переходу внимания на акцентное выражение лица мужчины. Напряжение цветов поддерживает тяжелый, сосредоточенный и немного печальный взгляд. В таком ритмичном цветовом переходе живописное богатство преобразуется в психологическое, углубляя внутреннее содержание произведения.

В 1974 году А. П. Левитиным был написан этюд для портрета И. А. Колпаковой. В последний раз Ирина Колпакова вышла на сцену Большого зала в марте 1975 года. В этот год, после ее возвращения из гастролей по США и Канаде, он пишет «Портрет балерины И. А. Колпаковой» (рис. 5). Образы балерин часто привлекали художников. Эту тему в своих произведениях затрагивали Э. Дега, Ж.-Л. Форен, А. Тулуз-Лотрек, З. Е. Серебрякова и др. А. П. Левитин находит выразительное композиционное решение, изображая Ирину Александровну сидящей спиной зеркалу. Ее повернутое в три четверти лицо отражается в нем. Тяготеющий к монохромности изысканный тональный колорит полотна, серебристый фон, монотонное черное боди, жемчужная, светящаяся кожа шеи и декольте — все это концентрирует внимание зрителя на лице артистки. На нем — сосредоточенная задумчивость, отрешенность. Виртуозно, отдельными ударами кисти написана легкая ткань полупрозрачной балетной пачки, отражающейся в зеркале слева.

Спустя 11 лет после первого портрета Анатолий Павлович пишет «Портрет артистки балета И. А. Колпаковой» (1986, холст, масло, 60×51) ей в профиль. Здесь он выполняет изображение на нейтральном охристо-сером фоне в профиль. У Ирины Александровны, как и на ее прошлом портрете, устремленный вдаль задумчивый взгляд. Работа наводит на мысль, что надлежащим аналогом живописи является не зеркальное отражение внешнего мира, а мечтательность, образ мира внутреннего [8, с. 117]. Несмотря на то что портрет погрудный, в нем отчетливо заметна стройная пластичная фигура. До самого преклонного возраста Ирина Александровна сохранила прекрасную балетную форму и даже в 80 лет показывала сложные движения своим ученикам.

Заметным вкладом в галерею образов советских деятелей культуры стал «Портрет режиссера Ленинградского театра музыкальной комедии,

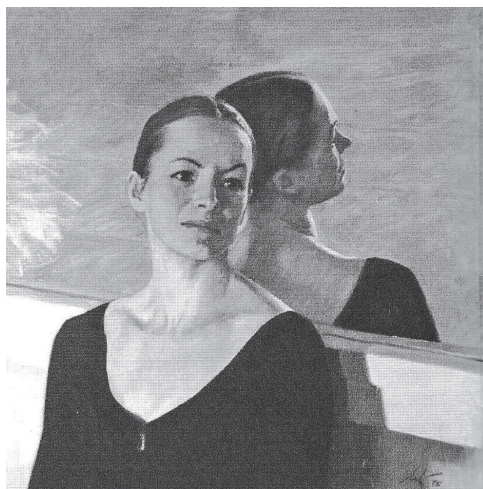


Рис. 5. А. П. Левитин. Портрет балерины И. А. Колпаковой. 1975. Холст, масло. 80×91. Челябинский государственный музей изобразительных искусств / A. P. Levitin. Portrait of Ballerina I. A. Kolpakova. 1975. Canvas, oil. 80×91. Chelyabinsk State Museum of Fine Arts



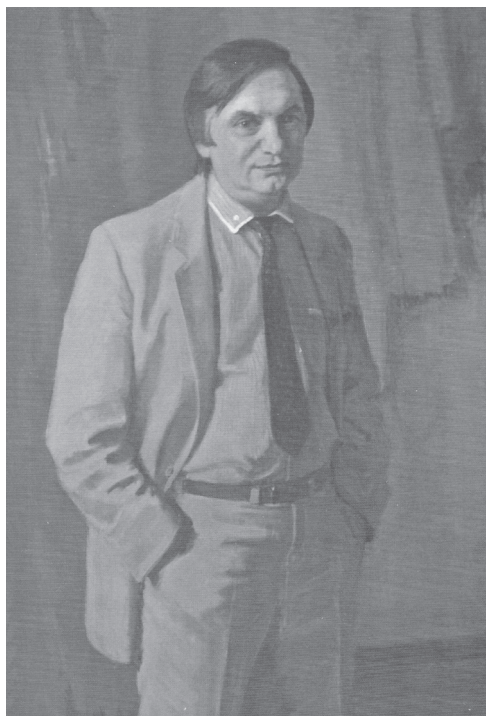


Рис. 6. А. П. Левитин. Портрет режиссера Ленинградского театра музыкальной комедии, заслуженного деятеля искусств СССР В. Е. Воробьева. 1986. Холст, масло. 134×89. Государственный музей истории Санкт-Петербурга / A. P. Levitin. Portrait of the director of the Leningrad Musical Comedy Theatre, Honored Artist of the USSR V. E. Vorobyov. 1986. Canvas, oil. 134×89. The State Museum of the History of St. Petersburg

должен увидеть в модели индивидуальность, привлекающую его как художника, в чем-то, может быть, равную себе, ощутить личную заинтересованность как толчок к глубинному постижению именно этой модели [9, с. 19]. Анатолия Павловича восхищал актерский талант Олега Валериановича, художник посмотрел большое количество постановок с его участием в ленинградском Большом драматическом театре. Яркая сосредоточенность, творческий накал переданы А. П. Левитиным в «Портрете народного артиста РСФСР О. В. Басиладшвили», созданном в 1984 году (рис. 7). Актер изображен сидящим в своей гримерке, работающим над записями в актерском дневнике — по итогам репетиций или после спектакля. Передаваемое художником погружение в творческую лабораторию артиста транслирует высокую самодисциплину и ответственность таланта, непрестанно продолжающего скрытую от зрителя напряженную работу над образом. Энергично очерченный силуэт фигуры резко выделяется на контрастном зеленоватом фоне, наполненном образами

заслуженного деятеля искусств РСФСР В. Е. Воробьева» (рис. 6). Художник выбрал удлиненный вертикальный формат и убедительно передал черты внешнего облика Владимира Егоровича: длинные русые волосы, стройная фигура, немного квадратное лицо, скругленные брови. Вместе с тем автору удалось выразить в портрете внутреннее напряжение режиссера, всецело поглощенного своим творчеством. Сосредоточенность характера раскрыта посредством цветового строя картины: сочетание ярко-красной драпировки с костюмом серо-бежевого цвета. Драпировка напоминает занавес и добавляет образу большую театральность.

## СИНТЕЗ ТЕАТРА И ЖИВОПИСИ В ОБРАЗЕ О. В. БАСИЛАШВИЛИ

Много интересных находок внес в портретный жанр образ О. В. Басиладшвили. Цель создания портретного образа — обнаружить «главную идею личности», сделать явным ее содержание. Но для того чтобы поставить перед собой такую задачу, портретист

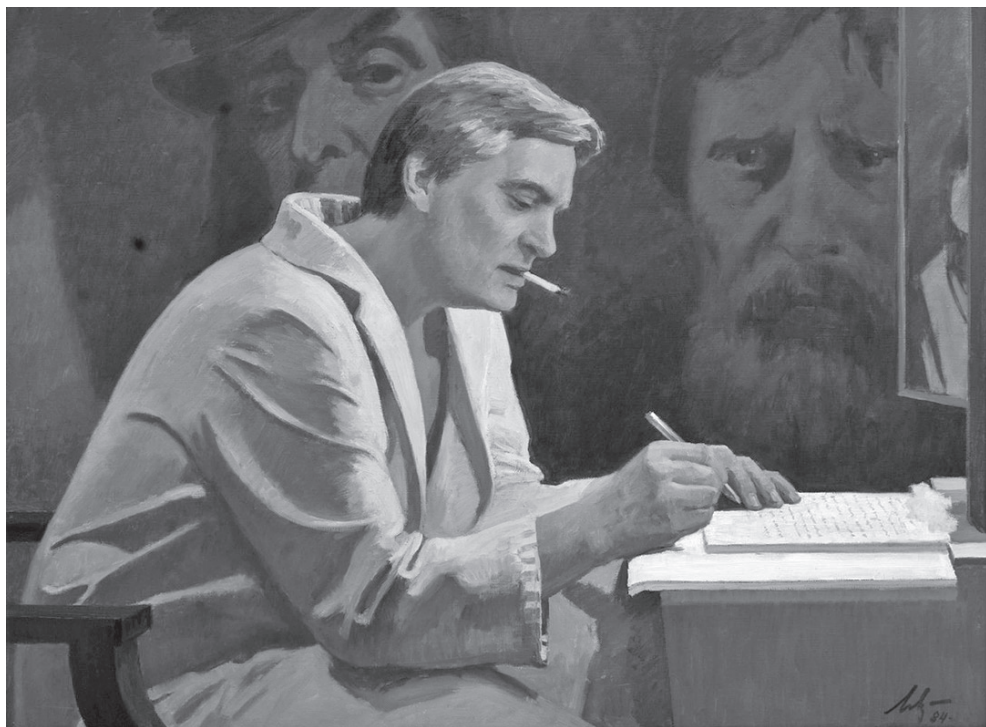


Рис. 7. А. П. Левитин. Портрет народного артиста РСФСР О. В. Басилашвили. 1984. Холст, масло. 90×120. Из коллекции Д. А. Левитина / A. P. Levitin. Portrait of the People's Artist of the RSFSR O. V. Basilashvili. 1984. Canvas, oil. 90×120. The property of D. A. Levitin. Source: [https://www.babr24.com/n2p/i/2018/10/1984\\_ob\\_12145808.jpg](https://www.babr24.com/n2p/i/2018/10/1984_ob_12145808.jpg)

знаменитых ролей Олега Валериановича в спектаклях Г. А. Товстоногова на сцене БДТ — Джингла из «Пиквикского клуба» и Войницкого из «Дяди Вани» А. П. Чехова.

Смелые мазки, яркость композиции и дополняющие друг друга контрастные образы позволили художнику избежать искусственности. Выразительный анализ советского послания мог быть сделан только с помощью смелых эстетических и технических методов работы [10, с. 35]. Лицо О. В. Басилашвили выражает крайнюю сосредоточенность на тексте, обе руки на столе и сигарета во рту подчеркивают чувство крайнего увлечения. Очерченный чеканный профиль головы, взгляд, устремленный вниз из-под густых бровей, седина на висках добавляют внутренней динамики образу. А. П. Левитину мастерски удалось передать внешнее сходство и раскрыть внутренние свойства легендарного советского актера. Аутентичность в сочетании с психологией портрета заставляет зрителя почувствовать, что он общается с живым человеком [11, с. 337].

Картина «Актер и его роли (народный артист СССР О. В. Басилашвили)» (рис. 8) является блестящим продолжением образа О. В. Басилашвили кисти Анатолия Павловича. Перед написанием картины художник выполнил



Рис. 8. А. П. Левитин. Актер и его роли (народный артист СССР О. В. Басилашвили). 1985. Холст, масло. 140×218. МБУ «Музей г. Северска» / A. P. Levitin. Actor and His Roles (People's Artist of the USSR O. V. Basilashvili). 1985. Canvas, oil. 140×218. Museum of Seversk. Source: [https://oldshr.su/media/k2/galleries/1617/1\\_upload\\_iblock\\_5f8\\_5f8f5a97ce791cdeebbab9ed2c49c7d9.jpg](https://oldshr.su/media/k2/galleries/1617/1_upload_iblock_5f8_5f8f5a97ce791cdeebbab9ed2c49c7d9.jpg)

этуд костюмов (1985, картон, масло, 50×65) и «Портрет народного артиста СССР О. В. Басилашвили» (1984, холст, уголь, 90×84), изображающий артиста в той же позе, что и на картине «Актер и его роли». А. П. Левитин представил Олега Валериановича, уже ставшего к тому времени народным артистом СССР, в окружении созданных им на сцене БДТ образов литературных героев — Хлестакова из «Ревизора» Н. В. Гоголя, Войницкого из «Дядя Вани» А. П. Чехова, Людовика Великого из «Мольера» по М. А. Булгакову, гусара Серпуховского из «Истории лошади» по повести Л. Н. Толстого «Холстомер», Джингля из «Пиквикского клуба» по Ч. Диккенсу и др. Также на черно-белом экране телевизора, демонстрирующем контрастность кинообразов и больших театральных работ и одновременно широкую популярность его героев из кинофильмов, О. В. Басилашвили изображен в роли Андрея Бузыкина из лирической кинокомедии Георгия Данелии «Осенний марафон».

Нельзя не отметить артистизм самого художника в реализации замысла. Это проявляется в сложности поставленной мастером художественной задачи и способа ее решения [12, с. 258]. Композиционно художник разместил фигуру актера в нижнем правом углу — он сидит на стуле перед столом. Его левый локоть выходит за пределы картины, эта деталь индивидуализирует образ героя как живого человека, личности, не уместяющейся в пределы одного амплуа или набора актерских приемов и штампов. При этом созданные им на сцене роли остались в пределах картины, более того, стол,

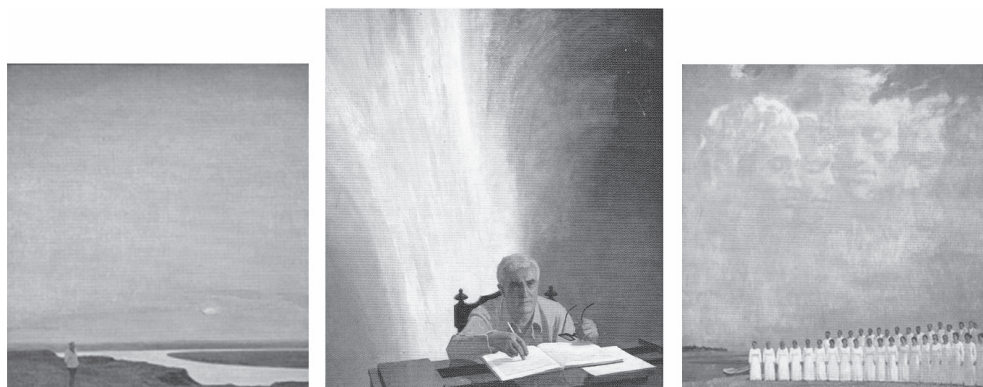


Рис. 9. А. П. Левитин. Триптих. Композитор Свиридов. 1981 – 1999. Холст, масло. Правая и левая часть: 160×140, центральная часть: 180×160. Частное собрание, КНР. Источник: выставка «Болдинская осень» в ЦДХ (yavarda.ru). 1999/А. P. Levitin. The Triptych. Composer Sviridov. 1981 – 1999. Canvas, oil. Right and left side: 160×140, central part: 180×160. Private collection, China. Source: “Boldinskaya Autumn” Exhibition in the Central House of Artists (yavarda.ru). 1999

за которым сидит актер, плавно переходит в пол сцены — вдали видна фигура артиста в строгом костюме (возможно, это указание на еще одну грань таланта Басилашвили — актера-чтеца). Многообразие представленных образов проявляется и во внешней, и во внутренней составляющей зерна образа в некоей кульминационной точке сценического характера. Гармоничное композиционное соединение противоположных по своей природе характеров подчеркивает универсальность таланта выдающегося артиста. Портреты, проступающие на дальней стене, полностью повторяют в своей цветовой и стилистической манере фоновые образы на более раннем левитинском портрете Басилашвили (рис. 7) — два знаменитых образа, но в ином ракурсе перешли из той картины на новое полотно. Особую театральность картине придают выглядывающие по краям желтые кулисы. Олег Валерианович изображен в тени, яркий свет софитов направлен на сцену — такое тональное решение выделяет фигуру мужчины контражуром. В живописи важен не цвет, а тон. Отяжеленная мыслями голова ушла в плечи, поза несколько меланхолична, но не спокойна: он круто повернулся на стуле, твердо облокотился о спинку. Он человек творческого, сложного и тонко организованного порядка.

## ТРИПТИХ. КОМПОЗИТОР СВИРИДОВ

«Триптих. Композитор Свиридов» (рис. 9) уникален по художественному замыслу и исполнению. В центральной части триптиха изображен Георгий Васильевич, сидящий за роялем в процессе работы — рукопись лежит на сложенном пюпитре. Поток космического света на ночном небе позади него — олицетворение величия мыслителя вселенского масштаба, необъятности его художественного мира. Лицо поглощено мыслями, оно одновременно выражает

простоту и собранность, взгляд словно погружен во внутренний мир. Такое интроспективное качество произведения превосходит любое дословное изображение черт лица. Левую часть триптиха занимает пейзаж — природа Курской области, где Г. В. Свиридов провел детские годы. Левитин изобразил автора «Курских песен» стоящим на берегу реки и смотрящим вдаль. Присутствие в пейзаже фигуры человека всегда заметно и существенно, наделяет картину многими значениями и нюансами [13, с. 157]. В данном случае получился пейзаж русской души великого композитора, его вдохновения и внутреннего умиротворения на фоне непостижимого неба.

На правой части триптиха, как и на левой, небо занимает огромное пространство, на нем, словно вылепленные из облаков, проглядывают силуэты гениев русской поэзии, определивших в большой степени дух свиридовской хоровой и вокальной музыки: А. С. Пушкин, С. А. Есенин, В. В. Маяковский, А. А. Блок [6, с. 191]. На стихи этих поэтов композитором созданы такие значительные сочинения, как концерт для хора «Пушкинский венок», цикл романсов на слова Пушкина, «Поэма памяти Сергея Есенина», «Деревянная Русь», «Светлый гость», вокальные циклы «У меня отец крестьянин», «Отчалившая Русь» на слова Есенина, «Патетическая оратория» на слова Маяковского, «Грустные песни», «Голос из хора», кантата «Ночные облака», «Петербургские песни», поэма «Петербург» на слова Блока и многие другие произведения. На земле стоит хор в белых одеждах, что символизирует и ведущую роль вокально-хоровых жанров в творчестве композитора, и глубокую духовность, лежащую в основе его музыки. Свиридов стремился к воплощению глубокой религиозности, сакральности, лежащих в основе русской культуры.

А. П. Левитин не стремился вызвать в своих произведениях звуковые ассоциации, но строил картину по законам контрапункта, учения о единстве и гармонической согласованности самостоятельных голосов в многоголосной музыкальной ткани произведения. Только у художника «вместо звуков — все краски» и линии, сливающиеся в мелодии и подчиняющиеся возвышенному строю его чувств [14, с. 31]. В каждой из частей триптиха большую часть композиции занимает небо. Оно отражает безграничный талант композитора и его бескрайний творческий гений, которые зритель метафорично и символично соизмеряет с фигурой Свиридова. «Триптих. Композитор Свиридов» являет собой создание и утверждение красоты и духовной силы искусства. На выставке «Болдинская осень» в Москве, посвященной 200-летию со дня рождения А. С. Пушкина, картина была удостоена золотой медали Пушкина.

## ДМИТРИЙ ХВОРОСТОВСКИЙ

В 1989 году Д. Хворостовский одержал победу в Международном конкурсе оперных певцов в Кардиффе и со следующего года имел ангажементы в лучших оперных театрах мира. В самый расцвет славы исполнителя А. П. Левитин пишет «Портрет Дмитрия Хворостовского» (1991–1993) (рис. 10).

Сначала художник пишет два этюда и портрет сангиной. Согласно своему замыслу он стремился изобразить союз нескольких искусств и показать ошеломляющий успех певца. Музыка и живопись, как истинное созвучие, всегда будут составлять основу гармонии высокого гуманизма [15, с. 438]. Крайне интересное композиционное решение нашел А. П. Левитин в этом произведении, изобразив Дмитрия Александровича сидящим, в простом свитере и джинсах, как обычного уральского парня из Красноярска, где и сам художник жил в то время. За спиной Хворостовского висит плакат с его же изображением в накрахмаленной белой рубашке, галстук-бабочке и черном смокинге — в costume для выступлений. В стекле, за которым висит рекламный плакат, отражаются улицы Нью-Йорка как символ покорения Запада. Художник обрамляет произведение мажорным звучанием фона, включающего яркие красные, розовые и оранжевые краски. Портрет обладает впечатляющей силой. Два изображенных образа Хворостовского по своему содержанию кардинально отличаются друг от друга не только внешне, но и по выражению лица: простое, спокойное, с теплой легкой улыбкой и задумчивое, собранное, озабоченное. «Портрет Дмитрия Хворостовского» был написан в сложное для страны время, когда трансформации коснулись практически всех сфер жизни. Левитин, соединяя в пространстве полотна контрастирующие образы мировой знаменитости и обычного красноярского парня, словно провозглашает незыблемость духовных основ высокого классического искусства. Этот жизнеутверждающий символ лишен искусственности даже в технике исполнения. Импрессионисты в середине XIX века начали отказываться от лака, предпочитая матовую поверхность живописных полотен. Для защиты картин от загрязнений художники использовали воск, белок, смесь яичного белка с сахаром на спирту, добавляли в масляный или скипидарный лак воск для устранения излишнего блеска. Так же поступает и А. П. Левитин: намеренно избавляет взор от ненатурального, сглаживающего блеска и отказывается от покрывного лака, обнажая вместе с грандиозной идеей композиции ее художественную основу.

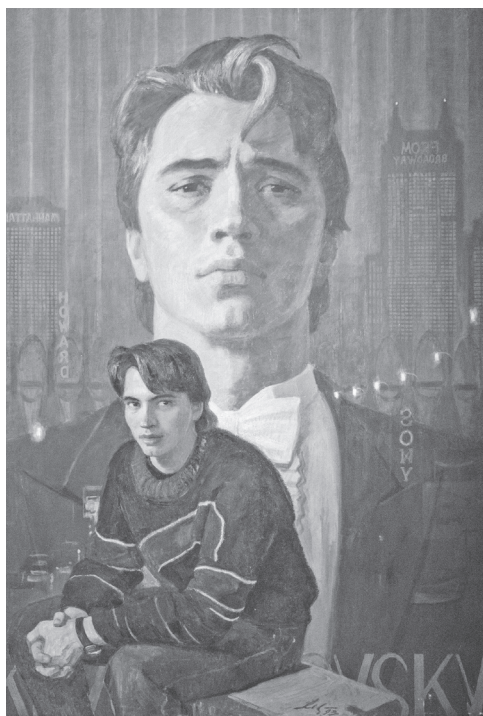


Рис. 10. А. П. Левитин. Портрет Дмитрия Хворостовского (1991 – 1993). Холст, масло. 179×130. Из коллекции Д. А. Левитина / A. P. Levitin. Portrait of Dmitry Hvorostovsky (1991 – 1993). Canvas, oil. 179×130. The property of D. A. Levitin

Это подчеркивает реалистические установки художника на всех этапах творческого замысла и его исполнения.

Судя по композиционному построению и синтетизму авторского замысла, портрет, очевидно, навеян кинематографическими образами. Самим фактом своего существования кинематограф воздействовал на другие виды искусства. Левитин показывает это влияние на оперу, личность изображаемого и искусство в целом.

В настоящее время в России предельно остро стоит проблема сохранения нематериального культурного наследия — как вообще, так и в отдельных, уникальных его сегментах, не имеющих аналогов в мировой культуре [16, с. 114]. В первую очередь к такому сегменту следует отнести ленинградскую школу живописи, приверженцем которой был А. П. Левитин. По сравнению с портретами начала XX века вторая половина характеризуется значительными углублениями психологической характеристики изображаемого. С точки зрения профессора Джорджтаунского университета Э. Хилтон, существует еще значительный разрыв между относительно малоизвестной ленинградской школой живописи и накопленными знаниями о советском реалистическом искусстве в целом [17, с. 128]. Портретное наследие А. П. Левитина — богатый вклад в советскую и русскую живопись. Художник тонко подмечает в своих портретах психологическую и идейную составляющую человека и времени, что свидетельствует о стремлении изображать «лицо как окно в душу». Его портреты деятелей искусств восхищают разнообразием идей, композиций и техник потому, что он сам является человеком искусства и понимает суть творчества. Если в 1950–1980-х годах художник часто создает психологический портрет, используя нейтральный фон и более классические позы и композицию, то в более позднее время портреты трансформируются в жанровые сцены и почти монументальные картины. Одно остается неизменным в творчестве Анатолия Павловича — его правдивая техника исполнения, без лишних украшательств и художественных ухищрений в виде сиккативов и глянцевых покрывных лаков. А. П. Левитин поражает глубиной, цветовой и идейной составляющей своих произведений. В портретах людей искусства художнику удавалось передать что-то, находящееся за пределами дидактического образа, написать не только черты лица и оттенки характера [11, с. 334].

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Иванов С. В. Народный художник России Анатолий Левитин о современниках и ленинградской школе живописи // Петербургские искусствоведческие тетради. 2018. № 50. С. 103–105.
2. Рытикова Л. А. Социалистический образ жизни в советской живописи 60–70-х годов. М.: Изобразительное искусство, 1987. — 144 с.
3. Дмитренко А., Бахтияров Р. Реализм — живая ветвь современного искусства // Петербургские искусствоведческие тетради. 2013. № 26. С. 231–243.
4. Зименко В. М. Советское изобразительное искусство. М.: Искусство, 1951. — 172 с.
5. Зингер Л. С. Советская портретная живопись 1930–1950-х годов. М.: Изобразительное искусство, 1989. — 319 с.

6. Левитин А. П., Тригалева Н. В. Портрет художника на фоне эпохи. СПб.: Левша, 2014. — 424 с.
7. Зональная выставка «Ленинград». Л.: Художник РСФСР, 1965. — 249 с.
8. Bown M., Lanfrancioni M. Socialist Realisms. Soviet Painting 1920–1970. Rome: Skira, 2012. — 269 p.
9. Ельшевская Г. В. Модель и образ. М.: Советский художник, 1984. — 213 с.
10. Swanson V. G. Soviet impressionism. Woodbridge: Antique Collectors Club Dist, 2001. — 303 p.
11. Swanson V. G. Soviet impressionist painting. Woodbridge: Antique Collectors Club Dist, 2008. — 463 p.
12. Асланов В. Г. Артистизм как «состояние мира, которому открыта душа» // Феномен артистизма в современном искусстве. М.: Индрик, 2008. С. 246–262.
13. Бойко А. Г., Цветкова А. Ю. Чувство природы в пейзажной живописи. К исследованию ленинградского искусства второй половины XX века // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 59. С. 154–164.
14. Гофман И. М. Роль музыки в формировании художественного сознания XX столетия. // Звук и образ. Музыка в русском искусстве XI–XX века. М.: Трилистник, 2002. — 111 с.
15. Долгополов И. Мастера и шедевры: в 6 т. 6. М.: Терра, 2008. — 460 с.
16. Бундин Ю. Алхимия ленинградской живописи. О книге С. В. Иванова «Ленинградская школа живописи. Очерки истории» // Петербургские искусствоведческие тетради. 2020. № 61. С. 114–119.
17. Иванов С. В. Ленинградская школа живописи. Очерки истории. Санкт-Петербург: Галерея АРКА, 2019. — 443 с.

## REFERENCES

1. Ivanov S. V. *Narodnyj khudozhnik Rossii Anatolij Levitin o sovremennikakh i leningradskoj shkole zhivopisi* [People's Artist of Russia Anatoly Levitin about Contemporaries and the Leningrad School of Painting]. *Peterburgskie iskusstvedcheskie tetradi*. 2018, no. 50, pp. 103–105.
2. Rytikova L. A. *Sotsialisticheskij obraz zhizni v sovetskoj zhivopisi 60–70-kh godov* [The Socialist Way of Life in Soviet Painting of the 60–70s]. Moscow: Izobrazotelnoye iskusstvo, 1987. 144 p.
3. Dmitrenko A., Bakhtiyarov R. *Realizm — zhivaja vetv sovremennogo iskusstva* [Realism — a Living Branch of Contemporary Art]. *Peterburgskie iskusstvedcheskie tetradi*. 2013, no. 26, pp. 231–243.
4. Zimenko V. M. *Sovetskoe izobrazitelnoe iskusstvo* [Soviet Visual Art]. Moscow: Iskusstvo, 1951. 172 p.
5. Singer L. S. *Sovetskaja portretnaja zhivopis 1930–1950-kh godov* [Soviet Portrait Art of the 1930s — 1950s]. Moscow: Iskusstvo, 1989. 319 p.
6. Levitin A. P., Trigaleva N. V. *Portret khudozhnika na fone ehpokhi* [Portrait of the Artist at the Background of the Epoch]. Saint Petersburg: Levsha, 2014. 424 p.
7. *Zonal'naja vystavka "Leningrad"* [Zonal Exhibition Leningrad]. Leningrad: Khudozhnik RSFSR, 1965. 249 p.
8. Bown M., Lanfrancioni M. *Socialist Realisms. Soviet Painting 1920–1970*. Rome: Skira, 2012. 269 p.
9. Yelshetskaya G. V. *Model' i obraz* [The Model and the Image]. Moscow: Sovetskiy khudozhnik, 1984. 213 p.
10. Swanson V. G. *Soviet Impressionism*. Woodbridge: Antique Collectors Club Dist, 2001. 303 p.
11. Swanson V. G. *Soviet Impressionist painting*. Woodbridge: Antique Collectors Club Dist, 2008. 463 p.
12. Aslanov V. G. *Artistizm kak "sostojanie mira, kotoromu otkryta dusha"* [Artistry as a State of the World to Which the Soul is Open]. In: *Fenomen artistizma v sovremennom iskusstve* [The Phenomenon of Artistry in Contemporary Art]. Moscow: Indrik, 2008, pp. 246–262.
13. Boyko A. G., Tsvetkova A. U. *Chuvstvo prirody v peizazhnoi zhivopisi. K issledovaniju leningradskogo iskusstva vtoroj poloviny XX veka* [The Feeling of Nature in Landscape Painting. On the Study of Leningrad art of the Second Half of the Twentieth Century]. *Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts*. 2022, no. 59, pp. 154–164.
14. Hoffman I. M. *Rol muzyki v formirovanii khudozhestvennogo soznaniya XX stoletija* [The Role of Music in the Formation of Artistic Consciousness of the Twentieth Century]. In: *Zvuk i obraz. Muzyka v russkom iskusstve XI–XX veka* [Sound and Image. Music in Russian Art of the XI–XX century]. Moscow: Trilistnik, 2002. 111 p.
15. Dolgoplov I. *Mastera i shedevry: v 6 tomakh. T. 6.* [Masters and Masterpieces: in 6 vols. Vol. 6]. Moscow: Terra, 2008. 460 p.



16. Bundin U. *Alkhimija leningradskoj zhivopisi. O knige S. V. Ivanova "Leningradskaja shkola zhivopisi. Ocherki istorii"* [The Alchemy of Leningrad Painting. About the Book by S. V. Ivanov *Leningrad School of Painting. Essays of History*]. *Peterburgskie iskusstvovedcheskie tetradi*. 2020, no. 61, pp. 114–119.
17. Ivanov S. V. *Leningradskaja shkola zhivopisi. Ocherki istorii* [Leningrad School of Painting. Essays on History]. Saint Petersburg: ARKA Gallery, 2019. 443 p.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Князева Янна Сергеевна — аспирант Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина.

E-mail: yannnasinica@mail.ru

ORCID 0009-0004-5789-7602

Научный руководитель: Асаланова Марина Викторовна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры культурологии и искусства Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина.

## ABOUT THE AUTHOR

Yanna S. Knyazeva — Post-graduate student of the Department of Cultural Studies and Art, A. S. Pushkin Leningrad State University.

E-mail: yannnasinica@mail.ru

ORCID 0009-0004-5789-7602

Scientific Supervisor: Marina V. Asalkhanova — Cand. Sc. in Art Studies, Associate Professor of the Department of Cultural Studies and Art, A. S. Pushkin Leningrad State University.

Статья поступила в редакцию: 12.08.2023

Отредактировано: 01.11.2023

Принята к публикации: 10.11.2023

Received: 12.08.2023

Revised: 01.11.2023

Accepted: 10.11.2023

## ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Князева Я. С. Живопись второй половины XX века о музыке, театре и кино: портреты деятелей искусства А. П. Левитина // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 4. С. 104–120.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-104-120

EDN OSPPHT

## FOR CITATION

Knyazeva Y. S. Art of the Second Half of the 20th Century on Music, Theatre and Cinema: A. P. Levitin's Portraits of the Art Figures. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 4, pp. 104–120.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-104-120

EDN OSPPHT

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-121-155

EDN PABEPZ

УДК 821.161.1-2

М. Г. Литаврина

Российский институт театрального искусства — ГИТИС,  
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова,  
Москва, Россия

ORCID: 0000-0002-6365-3813

## Бегство из сада. (К 120-летию пьесы «Вишнёвый сад»)

### АННОТАЦИЯ

Статья вызвана к жизни размышлениями автора после обмена мнениями о Чехове и его драматургии со студентами и молодыми театральными деятелями. В современном театре, наряду с отдельными творческими «прорывами», можно наблюдать, что чеховская драма сегодня порой ставится как коммерческая пьеса и /или играется «первым планом». В итоге ситуация заставила снова обратиться к чеховской поэтике, основным классическим произведениям этого ключевого российского драматурга для мирового театра XX века, прежде всего — к «Вишнёвому саду», премьере которого исполняется 120 лет, и в целом — к забытым или редко упоминаемым обстоятельствам чеховской биографии, которые получают новую интерпретацию. Анализируется сама пьеса в контексте чеховского творчества и в исторической перспективе российских и мировых событий XX века, приводится полемика вокруг творчества писателя в России и за рубежом, доказывающая актуальность переключек проблематики пьесы и современности. Контекст знаменитой мхатовской премьеры пьесы января 1904 года реконструируется на основе различных свидетельств и собственных высказываний Чехова с точки зрения расхождения отношения к пьесе театра и автора. В заключительной части публикации воспроизводятся малоизвестные факты последних дней жизни писателя, почерпнутые из не так давно опубликованных зарубежных источников, позволяющие раскрыть причины непреходящей актуальности наследия Чехова и обнаружить реальную связь его пьес с текущей культурной ситуацией, «столкновением цивилизаций», с современностью вообще, многие события которой обнаружили в авторе «Вишневого сада» настоящего пророка.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Чехов, «Вишнёвый сад», русский театр, русская литература, русская эмиграция, поэтика драмы, интеллигенция.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-121-155

EDN PABEPZ

УДК 821.161.1-2

Marina G. Litavrina  
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),  
Lomonosov Moscow State University,  
Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0002-6365-3813

## Escape From the Garden (Homage to Chekhov's *The Cherry Orchard* 120th Anniversary)

### ABSTRACT

The article was inspired by the talks and arguments with students and young theatre managers. The author is reflecting the widespread misunderstanding of the basic principles of Chekhov's drama. Thus, the reference to Chekhov's plays, such as *The Cherry Orchard*, and its analysis, was inevitable. Along with stage achievements in this sphere, some current interpretations present the plays of the most world-popular Russian playwright of the 20th century merely as an example of commercial drama. Author's vision therefore is focused upon the key principles of Chekhov's drama poetics, and mainly upon the actuality of *The Cherry Orchard*, that was written 120 years ago. The structure of the article deals with three main parts and points: the first one is devoted to drama analysis and contemporary eco of its problematics, including discussions in Russian criticism and current foreign interpretations. The second part draws attention to the circumstances of the famous opening night at the Moscow Art Theatre, January 1904, and analyses the reasons for disagreement between the author of the play and his beloved theatre. In the third part the author is presenting and quoting newly published or forgotten documentary materials on the last days of the writer, who died in Badenweiler, Germany, July, 1904. This research about *The Cherry Orchard* brings the author to a conclusion that the play is the greatest Chekhov's drama work in multiple and new senses. It is a real author's insight, as Chekhov proved to be an outstanding prophet in the field of the 20–21st century history, and forecasted the future being and state of mind of Russian intelligentsia.

### KEYWORDS

A. P. Chekhov, *The Cherry Orchard*, Russian theatre, Russian literature, Russian emigration, drama poetics, intelligentsia.

У меня всегда случается что-нибудь с пьесой. . .

А. П. Чехов — К. П. Пятницкому.  
19 июня (2 июля) 1904 г., Баденвейлер<sup>1</sup>

Станиславский рассказывает эту историю так: «Как-то во время спектакля он зашел ко мне в уборную и с торжественной улыбкой присел к моему столу. < . . . »

— Послушайте, не Вишне́вый сад, а Вишнё́вый сад, — объявил он и зака- тился смехом.

В первую минуту я даже не понял, о чем речь, но Антон Павлович продолжал смаковать название, напирая на нежный звук “ё” в слове “вишнё́вый”, точно стараясь с его помощью обласкать прежнюю красивую, но теперь ненужную жизнь, которую он со слезами разрушал в своей пьесе. На этот раз я понял тонкость. Вишне́вый сад — это деловой коммерческий сад, приносящий доход. Такой сад нужен и теперь<sup>2</sup>. Но “Вишнё́вый сад” дохода не приносит, он хранит в себе и в своей цветущей белизне поэзию былой барской жизни. Такой сад растет и цветет для прихоти, для глаз избалованных эстетов. Жаль уничтожать его, а надо. . .» [2, с. 466].

В свете вышесказанного тот сад, который в пьесе покупает Лопухин, на самом деле совсем не вишнё́вый. А именно вишне́вый. И хотя у Ермолая Алексеевича не по-купчески изящные пальцы и тонкая душа, он ошибается, когда думает, что его долгожданное приобретение и есть то самое, «прекраснее которого нет на свете». Карета превратится в тыкву. И хватит топором он по вишне́вому саду. Настоящему, обыденному. А душа вишне́вого, «нездешнего», топору неподвластного — уже отлетела со звуком лопнувшей струны. Он этого не знает (как, впрочем, и все остальные — «если бы знать»). Как и не осознаёт полного масштаба своего «преступления»: «Кто купил? — Я купил». В давнем знаменитом спектакле Анатолия Эфроса, полном дурных исторических *предчувствий*, это место в исполнении А. Демидовой и В. Высоцкого звучало односторонне, как выстрел: «Кто убил? — Я убил».

Из последней пьесы Чехова, да и не только одной, проглядывает общий, гигантский, всепоглощающий архетип осени. Не просто конца огромного пласта жизни России, утрачиваемого на глазах культурного мифа. Осени культуры вообще. Все возможные «урожаи собраны». Красоты — утрачены. Осталось огромное пустое место. Заморозок — призрак конца. Не отдельных жизней или одной семейной саги. В начале XX века, весьма задолго до Хантингтона и Фукуямы, до серии страшных войн и революций, Чехов предчувствовал к о н е ц и с т о р и и. Общей. Конец этой цивилизации. Атмосферу огромного всечеловеческого «склона жизни». И заколоченный Фирс — ее, этой цивилизации, «последний человек».

1 [1: 12 П, с. 127]. Здесь и далее цитаты из произведений и писем А. П. Чехова даются по этому изданию с обозначением после двоеточия цифрами номера тома и буквами «С» — полного собрания сочинений, «П» — полного собрания писем.

2 Станиславский явно отдает здесь и ниже дань советским идеологическим инвективам.

Потому и было этот сад не спасти. Все аргументы, целесообразности, закономерности, расчеты — это не сюда. Как принципиально *недостижима* в чеховской художественной логике Москва трех сестер, что показал психолог Л. Выготский («В драме Чехова <...> устранены все те черты, которые могли бы хоть сколько-нибудь разумно и материально мотивировать стремление трех сестер в Москву <...> Москва трех сестер <...> остается немотивированной, как немотивированной остается невозможность трех сестер попасть туда...» [3, с. 320–321]), так принципиально *не спасаем и его вишнёвый сад*. «Дивный, прекрасный», он давно отчужден от своих номинальных владельцев. И Раневскую «не материальная нужда ставит в драматическое положение» [3, с. 322] — потому бессмысленно спекулировать о размере ссуды ярославской бабушки или подсчитывать реальную стоимость сада и точное количество десятин земли (гектаров, соток, в конце концов) во владении Раневской.

Уходящая натура, ускользающая, неотвратимо обреченная красота-миф.

Собственно, тема ухода у Чехова начала звучать еще раньше. В финале упомянутых «Трёх сестёр»: «Наши уходят». «Наше» уходит. «Вишнёвый сад» — это уже личное переживание автором темы и предчувствие собственного конца. И имение или «дача», предлагаемые на продажу, появлялись неоднократно в рассказах и пьесах и раньше, в «Дяде Ване» в частности. И юная героиня бежала вон из родительского имения в большой и, казалось, такой многообещающей мир, за любовью и славой — в «Чайке».

Но помимо ухода есть и тема *прихода*. Потому что у Чехова является делец в жилетке и желтых ботинках и при деньгах, знающий, «как надо». И, как пристало дельцу, начинает «размахивать руками», мерить и считать. В последнее время режиссеры возложили на него особенные надежды: «Смотрите, кто пришел!» Дает план «спасения»! Дело знает. Он уже не «хищный зверь», а ладный современный деловой человек. За ним просматривается новый русский, менеджер, в великолепно сшитой тройке, с дипломатом в руке, будто сошедший со страниц журнала *Нотте*. Роль и так всегда отдавали лучшим. Играть на сцене его стали популярные кинокрасавцы, как Данила Козловский. На него стали смотреть чуть не с восторгом — или как на «последнюю жертву», *вкуне* с раневскими и гаевыми. Примечательный тренд. Аллюзии прозрачны.

Один знакомый молодой режиссер мне недавно сказал: «Я только что поставил за пару недель Островского в городе N». Я удивилась: «Так быстро?» «Да, — говорит, — потому что Островского стало теперь намного легче играть. Как развилось у нас это... — он подбирал слово, — капитализм, так теперь уже не темный текст про проценты, акции там всякие... Островский же — это про деньги».

«Про деньги», вероятно, станут ставить Чехова, хотя и Островский уж совсем не про деньги только. Катастрофа.

В пьесе Лопахин аттестует себя: «мужик мужиком». Притом что, по-чеховски, «обходителен», «ведет себя барин» — «необязательно, чтобы это был купец». Нас уверяют: «нежная душа» [4] ...

Как еще заметила умнейшая актриса МХТ Н. С. Бутова, в «Вишнёвом саду» несчастны теряющие, но несчастливы и приобретающие [5, с. 78]. Не к радости «приход» — оттого лопахинский «надрыв» 3-го акта.

Только вот еще один важный нюанс. В главном произведении школьной программы возникло одно слово, которое даже гений русского языка и светило поэзии затруднялся перевести: «Люблю я очень это слово, / Но не могу перевести <...> Зовется *vulgar*» [6, с. 172]. Но у Чехова Лопахину это слово перевели. «Дачи и дачники — это так пошло, простите».

И хотя Чехов поначалу хотел, чтобы Лопахина играл Станиславский (сам якобы «купец»), тот отказался и взял себе Гаева. И — не случайно. «Дачников» они, мхатовцы, сторонились.

Итак, Чехов слово назвал, а Горький следом уже целую пьесу написал. Хорошую. «Дачники» называется. Многих просто «пробрало» от узнавания неких отечественных реалий, даже ставить страшно стало. Постановка у Комиссаржевской стала сенсацией. Потом у Бабочкина, Товстоногова...

Ну дайте им, чеховским, умереть спокойно, не на арендованных чужих дачах!

Все, что советует Ермолай Алексеич, его языком выражаясь, «не в кассу». И втуне вовсе не только для раневских и гаевых.

Ведь в чеховском «саду», помимо золотых десятинок, еще много чего «закопано». Что хорошо бы вытащить на свет ради того самого будущего. И здесь речь пойдет только об одном, мало освещавшемся, ракурсе.

«Вся Россия наш сад». Что это для многих сегодня, как не пафосная, красивая, но неловкая к произнесению на нынешней сцене фраза?

Но вы вникните и посмотрите на дело по-другому: ведь «сад» продают, рубят, бросают, от него уезжают... А если он, *этот* сад, «наш» — то есть «вся Россия»?

Обвинявшийся в незнании законов драмы, в аморфности картины повседневности и отсутствии действия, Чехов пришел в «Вишнёвом саду» к кристальной ясности формы и почти античной архитектонике пьесы. А точнее — *философской притчи*. Национального мифа.

Жан-Луи Барро указал в свое время на «нанизанность» всего чеховского драматического текста на дамоклов меч неотвратимого *события*. Схема действия по актам здесь корреспондентна временным глагольным грамматическим формам. Отсчет «действий» пьесы — от глагола *продать*:

- Вишневому саду грозит продажа.
- Вишневый сад скоро будет продан.
- Вишневый сад продан.
- Вишневый сад был продан... [7, с. 166–167]

Четыре действия — четыре части — «симфония Чайковского» (Мейерхольд).

Чувствуя близость конца, запах тления и перезрелой, несобранной вишни, обитатели сада переживают ситуацию и реагируют на нее очень по-русски. Их Дом заколачивают, они в ответ бросают ключи, а сами бегут. Перемещаются в пространстве, свято веря, что, как в пословице, там, где нас нет, — *хорошо*. Без свободы двигаться куда хочешь — никак. Потому что в этих краях другая пословица — не так живи, как хочется, — большей частью воспринималась именно так: «не там живи, где хочется». Дескать, это *здесь* мы живем не так, как хотим, носим не что хотим, делаем, говорим по привычке банальное и опостылевшее. . . А вот там, то есть в Москве, надеется Ирина, «мне встретится мой настоящий, я мечтала о нем, любила. . .». И они верили в эту фата-моргану. Вершинин увещевал сестер, тоскующих о Москве: «Так же и вы не будете замечать Москвы, когда будете жить в ней». Но его, тоже ушедшего восвосяи, не услышали героини пьесы, было смирившиеся с немосковским бытием, но все же бегущие — так по-человечески понятно! — за новые горизонты-обманки.

Их, бегущих, все больше. А пропади оно все! Прочь отсюда, в «новую жизнь». Кто за чем. Кто куда. Петя — за своей утопией будущего нового сада для всех, Яша — не дожидаясь, туда, где уже «все в полной комплектции». На место Москвы заступит Париж. Да и вообще — что угодно. Прочь! Так выпрыгивал в окно гоголевский Подколесин. «Разводить беду», решаться с выбором, долго и мучительно переустраивать все окрест «дома» — нет, помилуйте, ресурса не хватит. Ох, как у нас того не любят. А тут — всего лишь прыжок в Европу! (недаром называли ее в России с незапамятных времен тем же «окном», да еще «прорубленным»). Раз — и нет этой давно обрыдшей России, с ее вечными дорогами и дураками, вязкой трясиной столетиями не решаемых проблем, с этой бесконечной, парализующей волю чеховской степью, от вида которой у кого хошь опустятся руки. «Полет в Европу» — так потом назовет свой желчный очерк-рефлексию эмигрантского опыта русских писателей Зинаида Гиппиус (псевдоним Антон Крайний) [8, с. 366–373].

На *пространство* вся надежда, потому что со *временем* все ясно [9] — из него не выпрыгнуть: «времена не выбирают». Со временем — не повезло.

В конце «Вишнёвого сада» — завязка нового печального акта русской интеллигентской истории. Этот пятый акт «Вишнёвого сада» можно было бы назвать по имени пьесы культового советского драматурга, появившейся спустя 25 лет после чеховской: «Бег». Потому что в «Саде» есть «Бег». И даже, поверьте, — «Зойкина квартира». Другими словами, последняя пьеса Чехова — это пророчество (о) будущей русской эмиграции. Вещий сон о ней. (Как помнится, Булгаков определит жанр своего опуса: «восемь снов» [10, с. 123].) «К Рождеству мы будем в Париже. . .» — нет-нет, это не Раневская, это уже сутенерша-нэпманша Зоя Пельц! Как говорится, от великого до смешного. . .

Обосновавшись в русском Париже в начале 1920-х, коллеги Чехова по перу и многочисленные литературно-художественные журналисты и критики, справляя in memoriam юбилеи недавно ушедшего современника (и отчего-то

уже классика) и воздавая оммажи, почему-то не могли удержаться от «ложек дегтя» и каких-то ревнивых примечаний, что называется, *ad marginem*. Иногда ловко запрятанных в юбилейные «пироги». В этой точке почему-то все сходилось: забывали литературные и идейные распри и дружно составляли реестр претензий к Чехову. Ничуть энергетически не уступая в злопыхательстве и пожеланиях писателю скорого забвения отпетой пролетарской критике на недавно советизированной родине. Даже те, кто был, казалось бы, и сам не обижен признанием, слыл верным поклонником Антона Павловича и добросовестным мемуаристом, нет-нет да и выдавали примечательные колкие реплики, свидетельствующие о какой-то необычайной уязвленности простым фактом того, что Чехов почил хоть и рано по человеческим меркам, но все же до «событий», успел-таки в последний вагон ушедшего поезда прежней культуры и оказался самым молодым классиком. И несмотря на то, что почил именно *за границей* (sic!), на родину, кардинально изменившуюся, все же «вернулся» и стал вскоре почитаемым харизматиком даже на советском пространстве. И потому любая антология на тему «Русское зарубежье о Чехове» [11], возможно, изданная с самыми лучшими и благородными намерениями, потенциально чревата жестоким разочарованием открывшего наудачу сборник читателя-неофита (например, студента гуманитарного вуза) — разочарованием, верю, не в Чехове, а в иных литературных авторитетах и особенно в их обнажившихся в данном пункте *человеческих* качествах. (В этом смысле есть отличие от общих собраний критических откликов [12].)

В числе их, придирчивых аналитиков драматурга, и друг Букишончик — нобелевский лауреат Иван Бунин, описавший как еще один, но уже страшный, «солнечный удар», как «ледяной бритвой по сердцу», *свое личное переживание* (на это именно обстоятельство обратил внимание князь-критик С. Волконский — что жалел Бунин при этом прежде всего *себя*) известия о смерти Чехова. Живо в своем мемуаре обрисовавший, метко хватая на лету, чеховские привычки, бытовые проявления и особенности семейной жизни... Так вот, почему-то именно Бунин предъявил предметные претензии к «Вишнёвому саду». В смысле самого объекта изображения, по мнению Ивана Алексеевича, вообще изначально сомнительного: дескать, не отмечено на широтах России никогда такого, — присоединяется к Бунину и Волконский, «да и где были сады, сплошь состоявшие из вишен?!» [11, с. 98], откуда Чехов взял! Одно-два деревца можно лишь заметить по дороге на юг, «при хохлацких хатах» (Бунин) ... Что же получается — не реалист, что ли, Чехов? Не реалист, так точно — подтверждает и Г. Адамович, и даже больше, добавляет Волконский — тут еще и «*клевета на Россию!*» [11, с. 100]. Бьет наотмашь: вспоминает при этом пушкинское «Клеветникам России!» Тяжесть вины Чехова усугубляется. Потому, наверное, так нравился он англосаксам, особенно «высоколобым интеллектуалам» — ставит точки над і М. Слоним (тем не менее сам преподававший русскую литературу в американских университетах) [11, с. 272]. А все эти хрестоматийные «многоуважаемые шкапы» и «человека забыли» — добивает Чехова Волконский [11, с. 98] — реплики вымученные, искусственные.



Чтоб расцветить неистребимую скучную «чеховщину». Дескать, не верьте: сады-то у него, так сказать, «липовые». (Д. Философов, тоже после смерти Чехова, отметится опусом «Липовый чай».)

А разве не росла вишня и в земных садах самого Антона Павловича (и речь далеко не только о таганрогской эпохе, задолго до Крыма), да и купивший подмосковное Мелихово сосед, некий г-н Стюарт (обнаруживший вскоре материальную несостоятельность), разве не рубил первым делом в купленном саду вишнёвые деревья, о чем доподлинно написано в примечаниях академических изданий Чехова? [1: 13 С, с. 477 – 489]. И о том, что здесь, возможно, и следует искать корни творческого замысла?

Не вступая в спор с классиком и номером первым литературной эмиграции, не могу не привлечь личный опыт — так сказать, эмпирические наблюдения. Помню детство, летние безмятежные месяцы напролет на Украине — многие десятилетия XX века спустя, в той стране, куда Бунин не вернулся. Но по-прежнему стояли густо обсыпанные ягодами вишнёвые сады. Копейки за десятилитровое ведро, помню — все через край, и вишню и шелковицу, раздавленные под ногами, и детские игры с ягодами, и «модную» раскраску щек и ногтей, и хронически иссиня-бордовые пальцы и губы, и насильственное кормление вишней кукол — девать было некуда, да и настоящие рецепты уже, видать, давным-давно позабылись... За свежесдобренными буханками хлеба — да, выстраивалась в хрущевские 1960-е сельская очередь к часу привоза, но вишня уж никак невидалью не была.

Нет ли тут подспудного проявления конфликта «дворянина» и «мещанина», то есть разночинца Чехова, коему ничего не доставалось «задаром» и надо было тяжело карабкаться по скалам жизни, и аристократа Бунина, с его лениво разлитыми по страницам поместно-пейзанскими эротическими видениями?

Не говорю уже о Д. Мирском, с примечательным недовольством воспринявшем в 1920–1930-е годы рост популярности Чехова-драматурга в Европе, считавшего это временным недоразумением, «культом», особенно расцветшим «в сегодняшней Англии» [11, с. 24], — лично прилагавшем усилия в своих публикациях и университетских лекциях, дабы ликвидировать эту несправедливость! «Метод его опасен и подражать ему невозможно» [см.: 11, с. 40–41], — делает вывод о Чехове и Слоним. Оттого, наверное, будто в ответ, некоторые неординарные англичане, как Д. Б. Пристли, захотели забрать Чехова «к себе» — настолько им увлеклись, см.: [13; 14].

И если все более активное включение западниками-театралами якобы «неумелой» драмы Чехова в афишу воспринималось как досадное *misunderstanding* критиками эмиграции, встававшими на пути грядущего «века Чехова» на театре, то все копыя ошетинились враз по вопросу о месте Чехова в истории русской культуры — то есть в табели о литературных рангах.

Крайне невыгодное сопоставление Чехова с «солнцем русской поэзии», кумиром и консенсусом эмиграции, делает князь театра Сергей Волконский в работе «Пушкин или Чехов?». Вопрос риторический — ведь Чехов

«нытик, слабняк»», а главное — о ужас! — «не государственник» [11, с. 98–99]. («Как мало в нас справедливости и смирения, как дурно мы понимаем патриотизм...» — Чехов [1: 4 П, с. 140].)

Для русского национального классика он, Чехов, якобы слишком обыкновенный, «нормальный», и нет в нем ничего из ряда вон, особенного... Потому и «не первостепенный», а рядовой. И нечего пускать его в «храм славы». Никаких эксцессов, полагающихся настоящему русскому гению. Ни эпилепсии у него не было, ни второго тома «Мертвых душ»... Хоть бы «Чайку» сжег — зло фантазировала З. Гиппиус.

Словом, античеховские настроения в европейских культурных столицах русской эмиграции процветали. Они — из своей нынешней литературной колонии и зря на коллегу «сквозь страны дальны» — энергично отодвигали Чехова «на поля» отечественной классической литературы и отсылали в прошлое, отрицая реформаторство драмы и подчеркивая безыдейность и стилевую безликость прозы. Конечно, биографы и аналитики Чехова из числа серьезных писателей русского зарубежья, как Б. Зайцев, укажут критикам в своих чеховианах [11, с. 256 и др.], что, господа, вы опоздали: Чехов уже классик, и данный факт не имеет отношения к партиям, направлениям и др. (дома символисты, акмеисты и футуристы иск к Чехову-«натуралисту» предъявляли весь Серебряный век, эка невидаль).

Обозревая здесь *очень* кратко зарубежную российскую мемуарно-юбилейную чеховиану первой половины XX века, можно сделать несколько выводов, имеющих прямое отношение к нашей теме. Почему именно Чехов парижским авторитетам так не дает покоя? Потому что «свой», современник — а успел! А для них теперь совсем иные всемирно-исторические условия попадания на классические «скрижали». Не говоря уже о западном признании. «Имели ли мы, русские, хоть приблизительное представление о том, в какой степени наша литература неизвестна Европе? Просто не знакома — никто не смотрел, никто не видал...» [9, с. 372], — писала Гиппиус, сетуя, что здесь и местной культурной элите неизвестно, кто среди прибывших литераторов «ферзь», а кто — «пешка». Почему, например, юбилейные эссе и иные мемуары, изданные литераторами-соотечественниками зарубежья к очередной чеховской дате где-нибудь на Дальнем Востоке, содержат меньше и витиевато-фразеологического яда, и прямой, грубой категоричности? И как правило, они принадлежат перу менее именитых собратьев, лишенных парижских амбиций. О чем недавно появилась содержательная работа [15]. Но назовем и в чеховедческом смысле явно недооцененный, хотя и спорный в своей концепции подсознательной религиозности Чехова, малоизвестный даже продвинутому читателю текст «Сердце смятенное» [11, с. 108 и др.], принадлежащий перу Михаила Курдюмова (псевдоним М. А. Каллаш-Новиковой. — М. Л.).

Что же касается драматургии, то это у М. Курдюмова впервые — что «беспощадно уходящее время» и есть главный герой Чехова [11, с. 123].

А в целом — не потому ли мы слышим многоголосый раздраженный хор, что ни обретенная итоговая мудрость долгого чужестранного бытия,

ни даже выстраданные международные премии не могли утолить той естественной жажды постоянного диалога и признания своим, родным по языку и культурным корням читателем, огромная часть которого была теперь навсегда, казалось, от них отсечена. Читателем, единственно способным уловить *неуловимое*, главное, подтекстовое, чего «не поймет и не заметит гордый ум иноплеменный».

Легко сказать: «мы насадим новый сад, роскошнее этого». Тем более в чужую почву. Или на целине. (Что-то немного нашлось терпеливых садовников, даже на родине. Все больше мичуринцы-экспериментаторы и природные насильники.) Сады традиционно возделывают десятилетиями и столетиями, ревниво оберегают, не показывая даже бутоны и недозрелые плоды постороннему глазу до поры, лелеют, а потом так же ревниво охраняют, жестко не пуская разномастных *Прохожих*, способных вмиг растоптать. Даже там, где благодарный климат. И о сохранении своими руками выпестованного Чехов в Крыму тоже радел: «Послушайте, при мне здесь посажено каждое дерево. Но и не это важно. Ведь здесь же до меня был пустырь и нелепые овраги, все в камнях и чертополохе. А я вот пришел и сделал из этой дичи культурное и красивое место» [2, с. 427].

Это — личный сад, не «посланный» свыше «под старость лет», а своими руками возделанный из ничего, ключевые тут слова «я *пришел и сделал из этой дичи культурное место*». А что же говорить о великих садах, «краснокнижных», общественно значимых, знаменитых. Средств на поддержание и охрану красоты всегда, везде и всем не хватает. Пусть обветшалые и с разбитыми ступенями, они, легендарные сады-памятники и некрополи в сердце старой Европы, — места поклонения. Хранители ее величия. Это всегда вопрос национальной культуры, гордости и достоинства, государством охраняемое наследие, по-французски это вообще дословно не переводимый термин, происходящий от слова «родина» — *patrimoine*, — и тут в справедливой защите возделанной красоты легко перейти грань. И переходят. Я помню, как в одном из известных парижских кварталов меня остановила строгая уличная вывеска: «Проход запрещен для иностранцев, собак, лиц без гражданства и определенного места жительства». Я, как иностранка, поняла и повернула назад, собаки — не знаю.

Недавно лидер европейской дипломатии Жозеп Боррель высказался насчет этой «ограждающей» позиции так: «Европа — это сад. Мы создали этот сад <...>. Большая часть остального мира — это джунгли. А джунгли могут вторгнуться в сад» [16]. Наверняка он бы, в отличие от чеховской героини, нипочем не отдал бы Прохожему золотой. Нетолерантность высказывания раздула уже вовсю полыхавший костер. Запоздалые оправдания и предложения насадить сад в джунглях вызвали отпор последних: дескать, мы сами сад, природный, и не лезьте сюда своими колонизаторскими ручонками. В итоге для восстановления порядка «садовники» применили силу. «Джунгли», в отместку за этот новопровозглашенный апартеид, восстали и, как мы видим, продолжили с большим усердием громить-поджигать столетние памятники

и города-сады. Куда «джунгли» сами давным-давно пришли. Но этот современный погромщик — уже далеко не романтический чеховский «босьяк» — проходжий, скандирующий стансы, а так и не domesticiровавшийся варвар, страшно мстящий *urbi et orbi* якобы за рабство своих атавистических, порой мифологических предков по крови — и кому: не только и ни в чем не повинным рядовым аборигенам, но даже таким же, как он, случайно попавшим под его горячую руку беженцам со всего глобального мира, нашедшим здесь кров... Вот вам — за пресловутое «равенство» и «братство». За что боролись? Тупик. «Цивилизация и варварство». Стенка на стенку.

Мировой культурный центр и центр внесценического пространства пьесы — Париж. Русский миф Парижа у Чехова тоже подлежит деконструкции.

Если перемещение в пространстве в «Трёх сёстрах» как возможная перипетия к лучшему (то есть обратно Аристотелю) уже подвергалось изначально авторскому сомнению, то Раневская в последней пьесе совершает реальный «прыжок» в Европу, то есть бежит, забыв Фирса и не решив судьбы Вари. И даже не взяв с собой Аню, которая придет «позже». Факт пьесы, часто упускаемый при постановке театрами. Сплошь и рядом они, мать и дочь, в спектаклях уезжают вместе — подразумевается, в Париж. Ностальгия по саду и всему, что с ним связано в семейной истории (муж, мама, Гриша и прочие тени прошлого), уступает место лозунгу *Vive la France*. Ну и, конечно, «да здравствует ярославская бабушка», на деньги которой предполагается парижское существование. Послушай героя Чехова — увидишь, он вот-вот сделает наоборот: «Я люблю родину, люблю нежно...» Потому уезжаю. Надолго ли — не знаю. Как сложится. Как денег хватит. Живем легко! Именно в этом смысле Раневская героиня комедии, даже больше, как говаривал, к частому неудовольствию исполнительницы и жены, Ольги Книппер, сам автор, — комическая старуха. Так и решил Люк Персеваль в своей театральной версии пьесы, которую скорее надо было назвать «Закат Европы» (Шарлотта и Яша тут были превращены в персонажа-кентавра, трансгендера на высоченных шпильках): Раневская (Барбара Нюссе) его спектакля в театре «Талия», похожая на окончательно состарившуюся Брижит Макрон, в неуместно короткой юбке твидового костюмчика над узловатыми старческими коленками и перекрученными колготками, уже была отчуждена от всего происходящего, от самой продажи сада, этого чеходана без ручки, — «отмороженная» живая мумия, смотрящая в зал стеклянными круглыми глазами и изредка сбрасывающая прокуренным голосом лишние интонации — здравствуй, Альцгеймер! — случайные реплики.

Что бы ни случилось, Раневская могла бы сказать словами другой героини из другой страны и другой истории: я подумаю об этом завтра. Такая хроническая прокрастинация, как теперь принято по этому вопросу выражаться. А пока объявлен «антракт» драмы, оркестр играет, общие танцы.

Эту мадам, — разъяснял Чехов в ответ на бесконечные расспросы, — «успокоит только смерть» [1: 13 С, с. 493]. «С Парижем кончено», — объявляет Раневская в начале пьесы. Рвет телеграммы. И уезжает напрямик туда в последнем акте. Собственно, откуда и приехала. Сажать «новый сад»? Нет, дача

возле Ментоны продана. Она оправдывает свой новый побег тем, что едет «спасать». Страдать во имя. Как и подобает женщине. Особенно русской. Впрочем, почему именно русской? О. Уайльд в своем известном произведении заметил: «Многие американские дамы, покидая родину, напускают на себя страдальчески-болезненный вид, считая, что это приобщит их к европейской культуре» [17, с. 52].

Она прекрасно представляет себе свой грех, свой «камень», который, как утверждает, «любит». Внесценический образ Парижа, возникающий в «Вишнёвом саде», обратим внимание, весьма далек от эмигрантской литературы. Никакого флера «задумчивой Сены», Больших бульваров и каштанов. Вообще у Чехова — никакого мифа Парижа. С другой стороны, ясно, что Раневская в Париже отнюдь не обитательница «русского мира», то есть не член диаспоры, тут нет и намека на русский приход на рю Дарю, на русские пансионы, прекрасно известные Чехову по Ницце и не вызывавшие у него никакой ностальгии. . . Она пытается усвоить *couleur locale*, вписаться в мир Парижа, адаптироваться, встать рядом со своим офранцузившимся любовником-альфонсом, как говорится, ловко устроившимся. И ей хочется быть *европейкой*, ей хочется войти в местный круг — ан нет. . . Уже в 1-м действии пьесы Аня, описывая Варю парижский быт Раневской, создает картину неуютя и обочины: «пятый этаж» в каком-то нелучшем доходном доме с мезонином, не в самом первом аррондисмане. «Накуруно», «какие-то французы, дамы», «патер с книжкой», а никакой, заметим, не русский батюшка. . . Уже тогда ее существование подходит под определение *маргинальности*. Для бывшей российской аристократки — падение с культурных и родовых высот. Да и успешно эксплуатирующему и материализующему ее привязанность, окончательно ассимилировавшемуся за границей любовнику (почти анекдотический внесценический тип «француза» у Чехова) она дарит то, что и другие бедные аристократки изгнания, нашедшие потом свое призвание и применение в бесчисленных русских домах (ныне, подчеркнем, «русских» только по названию и привычке! И обходящихся современным клиентам в весьма круглую сумму!). И расходующие остаток души и жизни на призрение и уход за немощными — *par excellence* — чужеземцами.

Но это ведь так понятый ими и понятный другим *труд*, миссия, долг.

Обратим внимание: своей «последней странице жизни» Раневская не равня. Не предмет страсти. Не жена, венчанная или невенчанная, а только русская любовница «ужасного» новообращенного европейца, скупердяя и нытика, которую призывают лишь в случае острой жизненной необходимости. Для неких бытовых функций, затруднительных к исполнению избалованными локальными представительницами прекрасного пола. Призывают как сиделку, как приживалку. . . Одна из исполнительниц определит это амплуа — «как русскую дуру». Никакой романтики и никакого пафоса в констатации сего профиля героини — по меркам *того времени* немолодой, но молодящейся — у Чехова, в отличие от беллетристики и журналистики эмиграции, в помине *нет*.

Да и заметим, Раневская — еще не эмигрантка. Она, что нынче называется, релокантка. Она в Париж — на время. Ее пока туда никто не гонит. Она — на это «пока». Пока все «переверотилось и только устраивается». Там, дома, с садом и т. д. и т. п. Да-да, «о, скорее бы все это прошло. Скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь». Ну кто-то бы пришел, изменил, расчистил, исправил — мы переждем! От нас же ничего не зависит! Куда-то бы, главное, исчез этот страшный человек, вульгарный и гнетущий, с которым связаны все муки и несчастья, — помните самую «чеховскую» пьесу Толстого, отрицавшего вообще драму Чехова, но безмерно по-человечески его любившего (см.: [18]), — «Живой труп», там герой Федя Протасов «исчезает» по заявке ближних, страдающих от самого факта его присутствия в жизненном пространстве. Это притом, что у Чехова на самом деле «нет виноватых», как отмечал А. П. Скафтымов, и никто лично не повинен в том, что «Медведенко любит Машу, а она его не любит, любит Треплева, а он ее не любит, любит Заречную, а Заречная любит Тригорина...» [19, с. 426]. И правда: никому не мешает уехать в Москву хабалка Наташа, и никак не запрещал Серебряков дяде Ване философствовать и становиться новым Шопенгауэром или Достоевским. «Плохой человек» — плохой «условно», то есть *другой*, чужой, не «свой», — в пьесах Чехова, обязательно присутствующий в пространстве его драматического текста, *никогда* не является корнем жизненного зла, а только «ухудшает общее положение, плохое уже само по себе» [19, с. 427]. Ему всегда дается автором — прямо как «анна на шею» — какая-либо примечательная, останавливающая глаз зрителя антропология и атрибутика: поза, аксессуар, болезнь, а также вздорная привычка, нелепый жест, кричащая деталь костюма, выделяющая его и делающая его явление в общем пространстве *диссонансным*.

Зеленый пояс Наташи («это нехорошо!»), подагра Серебрякова, желтые ботинки Лопухина, записная книжка Тригорина («ступает, как Гамлет»), да и в прозе — вспомним футлярные атрибуты Беликова (между тем точь-в-точь сам Чехов в пенсне, галошах, в шляпе и с зонтом в Ялте на всех фото). Вот здесь Чехов «наследник»<sup>3</sup>, а не новатор, умолчим о Гоголе, там просто кунсткамера; опять вспомним солнце русской поэзии: в хрестоматийно известном отталкивающем портрете правителя («Властитель слабый и лукавый...») что главное запоминается? Правильно: «плешивый щеголь». Уж в иные времена ищут внешнее сходство — значит, и про него...

Он, монстр, якобы и виноват в страданиях. Дефектная примета, странный аксессуар, как *авторский маркер* очередной «шельмы», приобретает в этом случае архетипический смысл и новое эмблематическое значение. Демонизируется причем исходно посредственное и банальное — для самоуспокоения героя и его самооправдания. Человеку свойственно искать и персонафицировать причину своих страданий и собственной недоволенности. И связывать с ней весь жизненный негатив, виктимизируя себя и изображая жертву. Порой — до гротеска и мрачной самоиронии. «Я странен,

3 Подробнее об этом см.: [20].

не странен кто ж...» — один из самых интересных для актера чеховских персонажей, Соленый, не дожидаясь молвы, сам у Чехова натянул на себя лермонтовскую маску.

А с другой стороны, моральная тирания авторитета в образованном кругу в России страшна. Восставая против Серебрякова, Ваня на самом деле бунтует не против «злодея», якобы укравшего у него жизнь, а против сотворенного всеми на семейной почве *кумира*. А Треплев говорит, что ему мешают захватившие власть в искусстве «рутинеры», и видит таковых прежде всего в своей матери-актрисе и Тригорине. Наташа в семейном пространстве видимо теснит и подавляет сестер... В любом случае речь об остро переживаемой чеховским человеком нарушенной *свободе* индивида, даже на бытовом, семейном уровне, и о переходе *личностных* границ. И об обратном — о праве быть в любых обстоятельствах собой и свободе не «слушаться Александра!». Известнейшее высказывание на эту тему: «Моя святая святых — это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода, свобода от силы и лжи, в чем бы последние две ни выражались» (А. Н. Плещееву, 4 октября 1888 г.) [1: 3 П, с. 11].

Чехов не случайно ездил на Сахалин, тем самым приблизив ужасным путешествием через Сибирь свой конец. Этот его поступок недостаточно изучен, и, главное, не оценен его многоплановый результат. Он — наш выдающийся русский *правозащитник*. Что не следует понимать «в лоб». И речь далеко не только об узниках царского режима, пленниках проклятого острова — хотя и о них тоже: «...мы сгноили в тюрьмах миллионы людей, сгноили зря, без рассуждения, варварски» — обратим внимание на это «*мы*», на принятие им вины *на себя*, а не списывание ее исключительно на «красноносых тюремщиков». И сгноили ведь — не однажды. Разделение с согражданами вины в вековом безвольном терпении, гражданской и нравственной тугоухости, согласном и бессрочном молчании: «...нам до этого дела нет, это неинтересно» [1: 4 П, с. 32]. «За человека страшно мне»...

И не вдруг после этого опыта он придет к своей новой *экзистенциальной*, цивилизационной модели драмы. Передавая героям собственные наблюдения над соотечественниками-собеседниками и диалоги-споры с ними. «Зачем толкаться, всем места хватит», — он будто сам говорил «голосом» Тригорина.

В образованной среде, которую описывает Чехов, в интеллигентском кругу, или, научно выражаясь, в «малой группе» лучших в своем роде, подспудно, до поры сокрыто и тихо, «воюют» не за деньги, не за земли и наследства, а за место в головах и жизнях других людей. «Люди обедают, только обедают, а в это время...» — как известно, записал за автором И. Гурлянд [21, с. 521]. А внешне посмотришь — на первый взгляд всего лишь «мелкие дразги между хорошими людьми», как сказано еще в «Лешем»...

Чехов вытащил это потаенное знание о человеке на свет божий. Интеллигенция это считала. Ситуация, как часто в России, обостряется тогда и там, где волевая, творческая, интеллектуальная конкуренция и постоянное стремление к доминированию оказались *единственным* и *главным*, что им

оставалось, даже в самом малом и тесном публичном пространстве, — это вызвало немедленное узнавание и особенно острый ответ.

Что же говорить об эмиграции, этой «лейденской банке», сквозь которую, по образному выражению одного писателя, пропускают электрический разряд, — где в замкнутом пространстве колонии напряжение зашкаливало, ибо количество культурных «миссионеров» и идейных авторитетов на квадратный километр русского Берлина или Парижа оказывалось порой почти фантастическим.

Чехов, в том числе в «Вишнёвом саде», странным образом открыл нечто русской культурной эмиграции о самой себе. Получилось, что высказанные им догадки и меткие детали были восприняты на свой счет адресатами спустя годы. Реакция их не заставила себя ждать.

Однако вернемся к героине. Для любой исполнительницы роли Раневской важно поймать авторскую интонацию. Тонкая грань, актрисе так легко выдать пошлость! Она же, по Чехову, *немножко mauvaise*. Или, как говорит Гаев, «порочна». Что это значит? Перевести тут следует на французский. Она богемна. «*La bohème, la bohème / Ça voulait dire...*» Вспоминаю рыжую бесстию Раневскую Нины Ургант в обтягивающем не по возрасту бархатном туалете, выдававшем сохранившиеся формы, с игривой искрой в глазах, лихо отплясывающую на балу — прощании с садом. Ай-яй-яй: «Вишневый сад продан — а они танцуют. Сад продан. Танцуют» [22, с. 126], — как писал Мейерхольд в письме Чехову 8 мая 1904 года. И танцуют «до обморока», даже вразнос пляшут, заглушая тягостное ожидание развязки. Еще у Андрея Лобанова в радикальном «антимхатовском» прочтении 1933 года, по воспоминаниям участницы постановки Марии Кнебель, Раневская — А. Делекторская отплясывала со своим лакеем канкан.

Как хороший портной, Чехов «отшивал» свои характеры постепенно, все точнее и точнее обеспечивая с каждой правкой, то есть примеркой, «посадку». Ближе и ближе к телу. Которое знал. И не только тело. И смирившись с тем, что Раневской станет Книппер («играть будешь ты...»), эту *богемность* прочертил, «выкроил» и вытащил на сцену из натуры собственной супруги. Которая уж и спустя годы, уж вдовой классика, возрастной и увенчанной всем чем только можно «народной карамелью»<sup>4</sup>, с легкостью могла на театральных тусовках танцевать до утра.

«Веселье, в котором слышны звуки смерти» [22, с. 126]. Она, Раневская, их слышит, эти звуки, явственно чувствует холодок по спине и панически боится в разгар этого всеобщего «топотанья» подбирающегося Ужаса: струны лопнули. Потому хочет заглушить этот животный страх шампанским, «Парижем», канканом и мимолетной «наркотической» страстью. Апропо, как обычно даже у главных героинь русской классической литературы — к недостойному. А достойных нет вокруг. И давно. Со времен пушкинской Татьяны. Толстовской Анны. Чеховской Нины. Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто.

<sup>4</sup> «Народная карамель» — так Книппер в шутку называла себя после присуждения ей звания народной артистки Республики в 1928 году.



Нет больше кавалеров, рыцарей, светочей, да и вообще — мужчин. Нигде. Ни в каком качестве. «Богатыри не вы». Русский муж «страшно пил», заграничный любовник «обобрал», «сошелся с другой». Ни брат Гаев, ни недотепа Петя, ни парижский бонвиван на главную роль Мужчины не годятся. А когда-то Чехов над предрассудками на сей счет смеялся. Помните, Николай Хмелев — Беликов, «футлярный человек», неподражаемо говорил в экранизации сего рассказа: «Мужчина состоит из мужа и чина...»

А теперь — ни мужа, ни чина. Остается Яша, «молодой лакей». Кто-то же должен носить чемоданы!

Фирс уже не жилец. Он в финале у Чехова почти по-модернистски, по-кафкиански «опредмечивается». Превращается в вещь, мебель, атрибут старого Дома. Вот кого точно продадут «вместе с ним». Не случайно в недавней театральной чеховской трилогии Андрона Кончаловского Фирс вылезает из шкафа... Странно, что эту предхлебниковскую метаморфозу Фирса, этот чеховский «трюк» футуристы вовремя не разглядели.

Когда-то Витторио де Сика, будущий знаменитый итальянский кинорежиссер-неореалист, в интервью гордился тем, что в труппе эмигрантки Татьяны Павловой играл Яшу и «носил чемоданы Раневской». У Татьяны Павловой в антрепризе «Вишнёвый сад» ставил Немирович-Данченко — в муссолиниевской Италии в начале 1930-х. Пьеса впервые «засверкала комедийностью». И находил, что у артистки-эмигрантки Павловой, «лучшей актрисы Италии» [23, с. 400], было то, чего не было у наших актрис [24, с. 189–190]. Вот той упомянутой *тонкой* грани: между жалким, трогательным, соблазнительным, порочным, комичным, нелепым... тех переливов. (NB. Первоначальное прозвище героини в чеховских записных книжках — Варвара Недотепа.) Она же чертовски обаятельная недотепа. И грации *естественно* моложавой, и парижского шика, и «осиной талии» в сорок лет, как он писал о Павловой С. Л. Бертенсону [24, с. 189], еще поди сыщи!

Своим Яшей Чехов тоже заглянул за горизонт, в эмигрантскую среду нового века. Выезжали из России в начале XX века далеко не только культурные светочи и преследуемые политические деятели. (И Дуньку-Дуняшу чуть было не «пустил в Европу» задолго до советского автора тоже он, Чехов, — своей пошлостью, будто нехорошей болезнью, уже заразил сию девицу его Яша. Чехов прекрасно знал: «прислуга» вообще легко переимчива и подвержена подобным инфекциям — и гротескно имитирует стиль жизни «хозяев», чему несть примеров в мемуаристике «экспортированных» после 1917-го русских аристократов.) «Лакей», кстати, наряду с «веткой цветущих вишен» появляется первым к упоминанию в самом черновом, начальном замысле пьесы. В «Вишнёвом саде» автор опять-таки предвосхитил *явление*. Прямым наследником Яши станет вскоре эмигрант Бунчук в одноименной комедии Всеволода Хомицкого [25], которого Н. Н. Евреинов считал открытием русской зарубежной сцены. Молодой российский поросенок с Елисейских полей, ставший в парижском мильё, если использовать старинный стиль журналистики Радищева — Новикова, «совершенною свиньёю».

Недоразумением началось, недоразумением и кончится...

А. П. Чехов

На январь 1904 был назначен чеховский юбилей и подгадана дата премьеры.

Прежде чем говорить о «юбилее» — одно наблюдение.

Обвиняемый часто даже близкими соратниками и коллегами в «холодной крови», отстраняющийся от своих персонажей и критически смотрящий на деяния их, описываемый в жизни *post factum* иными наблюдателями как несимпатичный «хитрован» («... хитрый, лукавый человек. Если говорил, что пойдет направо, то сам шел налево» [2, с. 33]), Чехов-писатель в последний год жизни пережил странную метаморфозу. Его персонажи вышли из авторского управления и перешли личностные границы своего создателя, точно куклы-маски в еще не написанном блоковском «Балаганчике». Такой пронизательный автор, безжалостный диагност человеческой природы (тут порой и Достоевский «отдыхает» по жестокости к «русской душе») — и на тебе! Такое впечатление, что в заключительном акте жизни Чехов сам временами оказывается «в руках» у своих героев, начинает повторять их поступки — слава богу, не «бац, не попал», но досадные заблуждения. К созданиям его пера присоединяются и тени прошлого русской литературы, тут и там пристраиваются знакомые паясничающие «двойники». Мы привыкли, что в произведении преломляется эмпирический опыт автора, возникают автобиографические параллели и др. Наоборот! Чехов словно «отыгрывает» в собственной жизни то, что сам же не так давно написал. И идет той самой «торной» дорогой, что и герои. И становится и Шипучиным, и «дачным мужем», и... кем только не становится. Игровое пространство им созданного захватывает пространство его оставшегося земного бытия.

«Юбилей», как известно, одноактная пьеса Чехова, «шутка в одном действии». Ранняя. Автограф видела в Санкт-Петербургской театральной библиотеке. С резолюцией-дозволением цензора № 259 от января 1891 года (дату запомним). Про то, как в день долго и суматошно готовившегося и наконец состоявшегося злополучного юбилея директору банка Шипучину служащие поднесли альбом и серебряный жбан. Купленные самим юбиляром.

Самый лучший день, подготовленный праздник «обратился в фантастический фарс». Нет, это цитата не из Чехова, а уже из Набокова [26, с. 145]. У Чехова в финале — «Я несчастный человек! <...> Депутация... репутация... оккупация».

Сыграли. В Обществе литературы и искусства в 1900 году. Потом отпраздновали свой «Юбилей» александринцы — театр, писали рецензенты, не помнил такого хохота, действие напоминало «щекотание под мышками». Чехов, в жилах которого стыла кровь при мысли о первой постановке «Чайки», боялся имперской сцены и писал Книппер: «Опять будут говорить, что это моя новая пьеса...» [1: 12 С, с. 398]. Но — обошлось.

И вот кому-то вскоре — и через годы от написания — пришла в голову злокозненная мысль наяву повторить. То есть справить в театре натуральный юбилей автора «Юбилей».

Спрашивается: ну куда он сам-то смотрел, Чехов? Как не почувствовал подвоха? Ведь даже называл юбилей свинством. . .

Не хотел же праздновать, говорил — неправильно отсчитывают, и настаивал, чтобы отложили до 1905 года. (Эка куда метнул!) Но. . . согласился.

Четвертый или пятый, не это главное. Почему просто не сказал вовремя: «Не буду я Шипучин!»

Театр решил — «будешь». Как говорила одна из трех сестер другой, «тебя выберут».

Выбрали день именин. 17/30 января. Антон — прибавление дня.

Юбилей, однако, не «прибавил» никакой радости. Даже убавил.

Премьерный, с «Садом» — подарком, праздник «вышел торжественным, но оставил тяжелое впечатление. От него отдавало похоронами» [27, с. 474].

Так свидетельствовал сам режиссер Станиславский и, по Чехову, истинный «виновник» сего «торжества». Похоронивший пьесу «могильщик».

«Сгубил мне пьесу Станиславский» [1: 12 П, с. 74].

Чеховский приговор спектаклю, впервые обнародованный в 1914 году, цитировать не любят. Как обычно, театральные люди лепят из автора — что Чехова, что Булгакова — «человека со стороны», то есть непрофессиональное, ничего не соображающее в лицедействе, постороннее делу сцены существо, не способное понять многотрудный процесс и оценить его чарующий результат. А он, отравленный театральной «бациллой», порвать со сценой уже не может — и терпит эту боль. И не понимает, как это они *не понимают* — если «все написано».

Кстати. Другие, буквальные «подарки» оказались не лучше и ложились к его ногам, как венки на гроб.

А некоторые даже «рассердили его своей банальностью». «Нельзя же, послушайте, подносить писателю серебряное перо и старинную чернильницу. — А что же надо подносить? — Клепирную трубку. . .»; «Так научите, Антон Павлович, что же надо было преподнести? — Мышеловку, — серьезно ответил он, подумав» [2, с. 471].

Он допрыгается с этими удочками и мышеловками. Судьба отомстит ему чувствительно, уже на смертном одре.

«. . . Мертвенно бледный и худой, стоя на авансцене, <он> не мог унять кашля, пока его приветствовали с адресами и подарками. . .» [2, с. 471].

Василий Иванович Качалов: «Когда первый оратор начал, обращаясь к Чехову: “Дорогой, многоуважаемый. . .”, то Антон Павлович тихонько шепнул нам, стоящим поблизости: “Шкаф”» [2, с. 471–472].

Из публики кричали «Сядьте!» — но он продолжал стоять. А притом никто и не подумал вынести на сцену для юбилера стул. Это Театр! «Любите ли вы театр так, как я люблю его. . .»

А ведь он предчувствовал, что все шло к тому. Весь этот «распорядок действий» с его неотвратимым премьерным концом он забраковал с самого

начала, когда настойчиво, поначалу с недоумением, потом с раздражением, вновь писал и писал Книппер: а) о распределении ролей, б) о трактовке жанра пьесы. О том, что и то и другое в интерпретации театра ошибочно.

Чехов, уже с «Трёх сестёр» писавший роли «на актера», изначально планировал так: Лопахин — Станиславский, Трофимов — Качалов, Яша — Москвин, Фирс — Артем, Варя — Книппер, Аня, «почти ребенок», — «любая молоденькая актриса».

«В спектакле роли были распределены иначе: Лопахин — Леонидов, Раневская — Книппер, Гаев — Станиславский, Аня — Лилина, Варя — Андреева, Шарлотта — Муратова, Епиходов — Москвин, Яша — Александров». «Совпали» Трофимов, Пищик, Фирс, Дуняша [1: 12 С, с. 496]. На репетициях Чехов из театральных решений с особенным восторгом принял Москвина — Епиходова. «Чудесно, послушайте!» — это «чудесно» у него всегда высшая похвала.

Но многим был откровенно недоволен. Репетиции посещать перестал.

Заметим, что театр получил пьесу 18 октября 1903-го и тут же приступил к репетициям. По мхатовским меркам, времени на освоение сложнейшей новой пьесы было в обрез. Недопонимания обнаружились сразу. Театр упорствовал в своем видении. Известное высказывание Станиславского: для вас, мол, гения, все это комедия, а для нас, «простых людей», — *трагедия* [27, с. 266].

Напомним, что писал Чехов пьесу долго, «вяло», работа не спорилась, откладывал — «душа не лежит»... Весь почти 1902 год тянул, филонил. Возвращался к ней, когда тормозил театр: «Немирович требует пьесы» [1: 13 С, с. 492] — тот, будто гоголевский Кочкарев, не унимался. Уверял: будет гвоздь сезона. Менялись, однако, и корректировались и замысел, и характеры.

Главная же штука была в том, что автор не хотел вначале, чтобы главную роль «комической старухи» играла его жена — первая актриса МХТ. Неоднократно говорил Станиславскому, что подходящей актрисы у них в труппе нет и надо бы «занять» у кого-то на стороне. Да и сама пьеса виделась отличной по настроению от прежних — комедией, энергичной: «последний акт будет веселый».

На основании того, что центральная роль — «комической старухи», отбивался от атаковавших его актрис Комиссаржевской и Яворской. Первой написал сам, что роль «пожилой дамы» — «все в прошлом, ничего в настоящем» — совсем ей «не подходит», да и сама пьеса — вот уж интересное высказывание для автора! — «не представляет интереса» [1: 12 П, с. 8–9].

Ларчик открывался просто, и играть премьеру МХТ через пару недель уже должна была Книппер. Роль, как говорилось, была «перешита» на нее. Вообще, годы работы над пьесой были временем серьезных испытаний для их «гостевого» брака: несостоявшийся Памфил, тяжелая болезнь Книппер, когда они словно поменялись местами и он уже на время стал сиделкой у постели тяжело больной... Плюс периодически обострившиеся отношения Ольги с Машей. К 1904 году стало ясно, чему не бывать, и всё между ними как-то «устаканилось». Ей было важно после этого работать, играть — и поддерживать дипломатическую миссию супруги «автора театра».

В тот сезон ей пришлось и в собственном театре проявлять бойцовские качества. Первоначально планировалось, что младшую дочь Раневской будет играть Главная Соперница — М. Ф. Андреева, ровесница Книппер! Такого допустить было нельзя. Вскоре, как известно, М. Ф. Андреева покинет труппу, а тогда ее перевели на Варю, а «ребенка» Аню сыграла М. П. Лилина (жена Станиславского!), выступив в амплу трагести.

Книппер «отваживала» возможных соперниц и самостоятельно, а не только с помощью Чехова и Немировича. Особенно актрис из чеховского прошлого. Ольга Леонардовна потом в письмах Чехову докладывала о выигранных «поединках». Причем «тумаки» и «хуки», которые наносила его «бесподобная лощадка» соперницам, иногда его даже приводили в смущение.

Но главное — автора не устроило общее звучание пьесы в исполнении МХТ.

Худшие его предчувствия сбылись. Уже в ходе петербургских гастролей 1904-го он написал Книппер: «Почему на афишах и в газетных объявлениях моя пьеса так упорно называется драмой? Немирович и Алексеев в моей пьесе видят положительно не то, что я написал, и я готов дать какое угодно слово, что оба они ни разу не прочли внимательно моей пьесы. Прости, но я уверяю тебя» [1: 12 П, с. 81]. Станиславский — тут «Алексеев» — назван по своей фамилии «в миру», то есть как *театральный* кумир разжалован.

Позже Книппер признавала, будто оправдываясь за театр: «Первое представление “Чайки” было торжеством в театре, и первое представление его последней пьесы тоже было торжеством. Но как непохожи были эти два торжества!.. в воздухе висело что-то зловещее» [2, с. 468].

Немирович, отношения которого со Станиславским после премьеры «На дне» сильно осложнились, теперь всячески вытаскивал Чехова в Москву, в Художественный театр. Он был одним из ярых противников Ялты как постоянного чеховского местожительства, не верил доктору Альтшуллеру и считал, что Чехов напрасно тому доверился и обрек себя на «теплую Сибирь».

Беспокойство о спектакле совпало с хлопотами по найму подходящей квартиры в Москве и — по совету Немировича — загородного дома в Подмосковье. Режиссер и литературный друг бросил клич: «В Москву, в Москву!» Чехов воодушевился, поддался. Что делают бывшие владельцы проданных садов и имений? Правильно, ищут дачу. И если с московской квартирой все проволочки, вызывавшие недовольство Чехова, все-таки достаточно быстро уладились, и была нанята квартира на третьем этаже в Леонтьевском переулке (недалеко от места, где ныне, как широко известно, дом-музей Станиславского, и это его последний московский адрес уже советского режиссера), а конкретно — в доме Катька, там снимал апартаменты и Шаляпин (удалось найти место с «подъемной машиной»), то с дачей долго не складывалось. Рекомендовали Царицыно.

Уже давно находящемуся в Москве юбиляру Чехову представилось необходимым, как знающему толк в сельских постройках хозяину, осмотреть предлагаемое в аренду жилище. Просили много — 11 тысяч. «В Царицыно тем хорошо, — рассуждал Чехов, — что близко от станции, можно пешком

ходить» [1: 12 П, с. 61], да и «до Москвы рукой подать» [1: 12 П, с. 93]. Поехали с Книппер. Дело было, понятно, зимой. Обратный путь превратился в дорожный кошмар, ибо из-за железнодорожной аварии отменили поезда, и чачоточник Чехов вынужден был провести несколько часов на морозе прежде, чем удалось найти лошадей. А на другой день следовало отбыть в Ялту... Воротившись наконец домой, Чехов в тот же вечер написал несколько писем, рассказав корреспондентам о случившемся.

В отличие от тех идиллических видений, о которых поется в романах про «упоительные вечера» и «хруст французской булки», в быту императорской России, несмотря на многие прогрессивные внедрения, далеко не все еще было в полной европейской комплектации. Особенно в плане бытовых удобств для людей, живущих в скверном климате. Потому внезапная дорожная оказия (даже вблизи Москвы) могла нарушить любые планы и подставить незадачливого путешественника под погодный апокалипсис. Даже чеховский Епиходов, недотепа, и тот не любил «нашего климата». Не упоминаю уже о досточтимом Мелихове, где совсем недавно довелось побывать примерно в те же зимние дни очередного сто-с-лишним-летнего чеховского юбилея. Зима в тот год вышла гадкая, слякотная, все развезло — на дорожках сада грязный снег, глина пополам со льдом. Побывайте там в эдакую-то пору и ныне — и фраза дяди Вани «В такую погоду хорошо повеситься» обретет для вас совершенно прямой, глубоко прочувствованный смысл.

Поездка в Царицыно вышла боком, он отбыл в Ялту отогреться, и решение о переезде в Москву временно пришлось отложить. А дача вскоре «уплыла».

Со второй половины февраля 1904-го Чехов планировал в Ялте работать, но одолевали бесконечные визитеры, плотным кольцом обступавшие и готовые довести до состояния, близкого персонажу «Юбилея» — где Хирин гонялся за домашними с ножом («Гости, гости, гости без конца, не дают писать, портят настроение» [1: 12 П, с. 39]). В конце февраля пожаловал и брат Александр, с семьей: Натальей Александровной и сыном-гимназистом Мишей. Тем самым — Михаилом Чеховым, тогда отроком почти 13 лет. Чехов к племяннику внимательно присматривался, он его занимал. И вышел, как всегда, пророком. «Миша, — писал он ранее, — удивительный мальчик по интеллигентности. В его глазах блестит нервность...» [1: 6 П, с. 21]. И предсказывал — из нашего подростка выйдет «талантливый человек». Мише он подарил «Каштанку» с автографом (потом в каждом новом поколении чеховского клана в зарубежье все начиналось с «Каштанки» — рассказывала мне актриса и внучка Михаила Александровича Вера Чехова в Берлине). А Миша подарил дяде Антону сделанную им самим фотографию ялтинского дома. При этом отношения братьев, Антона и Александра, оставляли желать лучшего: их переписка опубликована, в оригиналах этих эпистолярных тут и там обценная лексика. Чехов не мог простить брату — литератору, подписывавшемуся «А. Седой», — безобразной бытовой разнузданности, семейного насилия, рукоприкладства. Ушедшего в глубокий запой Александра обнаруживали где-то в сточной канаве

в полуста верстах от Петербурга. Впрочем, алкоголизм в семье Чеховых был присущ отнюдь не только Александру.

Однако на сей раз братец сообщил, что «завязал», и был «как стеклышко».

Семья, и Александр в первую очередь, понимали, что эта встреча с Антоном — вероятно, последняя.

Еще не уехал Александр — явился на гастролы старый должник и обожатель, артист-холерик Орленев с труппой и новой премьершей и женой — Аллой Назимовой. Позвали на свой ибсеновский спектакль, «Искупление», то бишь «Привидения» — Орленев был мастер на уловки протащить через цензуру запрещенную пьесу.

Ибсена Чехов терпеть не мог, нашел пьесу «дурной», игру посредственной, но с «ребятами» встретился и даже отобедал. И — о чудо! — Орленев вернул долг. Это было кстати, ибо артист сообщил о намерении отбыть в Америку.

В целом же Ялта, куда все по наивности ехали за теплом и весной, в очередной раз разочаровала. Многое вычитывается из писем Книппер этой неласковой последней весны: и «постель жесткая, холодная», и «в комнатах у нас 15 градусов» [1: 12 П, с. 47–48 и др.], и в кабинете никак не протопят, «сыро»... И кухарка «неважная»: диетическое готовить не умеет, есть невозможно, а пережаренное ему нельзя. Когда «дуся» и «немецкая лошадка» подолгу, закрутившись, не слала ответных писем, она превращалась моментами в «дрянь, собаку». Еще больше, конечно, становится понятно на месте: вспоминаю неформальную экскурсию знатока чеховских материй, тогдашнего главного хранителя его дома-музея в Ялте А. В. Ханило, развеявшую многие популярные мифы о крымском быте писателя. После женитьбы он вложил в ялтинский дом огромные деньги. Однако закупленные дорожные котлы, привезенные бог весть откуда, новейшие печи и прочий комфорт и прогресс были не в радость: местные, по просту говоря, топить и правильно пользоваться новинками не умели.

Письма Чехова к жене-актрисе, впоследствии в большинстве своем опубликованные [28] (издание переписки началось еще под ее надзором, и это вообще требует особого разговора), как вообще письма к самым близким людям, всегда более, чем интимными выражениями чувств, напитаанные обиденностью и интересной только двоим и только им понятной рутинной, — не очень щедрое на глубинную информацию чтение. «Поел очень плохого борщу», «сегодня буду мыть голову», «зубы чищу» [1: 12 П, с. 36 и др.], в носке дырка, в Ялте нет туалетной бумаги и т. д. и т. п. Интерес читателя к интимным перепискам вообще-то не есть всегда и обязательно тяга к «альковным тайнам». Не говоря уже, что в научной биографике личное как предмет исследования изначально неотделимо от творческого и объясняет последнее [29]. И сколько тайн всех этих чеховских «многоугольников» — связей, привязанностей, странных дружб — зашифровано в еще не обнародованных или затерявшихся в зарубежье переписках<sup>5</sup>. Одни рассыпаны по миру, другие канули в Лету. Но искать — надо. Не бояться найти то, что может поколебать и даже опровергнуть привычное. Но и уже обнародованное заждалось анализа.

<sup>5</sup> См. об этом: [30; 31].

Между тем есть в опубликованных письмах последней ялтинской весны еще что-то, сегодня заслуживающее внимания. И хотя Бунин писал, что Японская война в чеховских письмах не отразилась [32], это не так. Отразилась.

К начавшейся войне поначалу Чехов серьезно не отнесся. Он верил в силу и легендарную славу русского оружия. Он успокаивал Книппер (воевал ее дядя А. И. Зальца): дескать, все закончится быстро. Надеялся: «Скорее бы побити японцев, а то как-то странно и в газетах, и в обществе, много вранья...» [1: 12 П, с. 40].

Даже жалел «япошек», которых вот-вот разгромят наголову: потом Бунин (опять-таки противоречие!) выделял особо чеховское письмо, написанное «с грустью за Японию, чудесную страну, которую конечно разобьет и всюю своей тяжестью раздавит Россия» [11, с. 99], впоследствии разобранное на цитаты. (Эти высказывания Чехову посмертно припомнили. Прибавили в сочиняемый «антигосударственный» профиль писателя.)

Вышло на деле, однако, наоборот. Позор поражения Чехов переживал остро. Уже после первых потоплений флагманов российского флота закралось подозрение: а где же мощь морской державы? Захотел, при его-то болезни, выехать «на место» хоть в качестве военкора, хоть военврача («врач увидит больше, чем корреспондент» [1: 12 П, с. 85]), чтобы *самому разобратся*. Ведь он знал Дальний Восток еще с путешествия на Сахалин, тем более уже озвучивались вслух первые версии происходящего, для имиджа страны весьма неутешительные...

Отношение его к войне менялось быстро. Роковой красной линией стала гибель броненосца «Петропавловск», на борту которого находились вице-адмирал С. Макаров и знаменитый художник-баталист В. Верещагин. Воистину, «апофеоз войны»... Информации отчаянно не хватало: в Крыму вообще говорили о войне, жаловался Чехов, «черт знает что» [1: 12 П, с. 41]. Потому каждый чеховский адресат, направлявшийся в горячую точку, вызывал его острый интерес и получал немедленные наставления (Б. Лазаревскому, едущему во Владивосток прокурором: «Если случится бомбардировка или что-нибудь вроде, то опишите...» [1: 12 П, с. 87]). У самого же работа не шла, сетовал: «мешает война...»

Настроения и в обществе — «ужаснейшие», докладывала Чехову со столчных апрельских гастролей 1904 года Книппер.

«Новости дня» рапортовали, что в связи с событиями на Дальнем Востоке театральные сборы ослабли. Правда, гастроль МХТ ситуацию в театре изменили, стали петербургским событием. Пьеса, в отличие от второго гастрольного спектакля «Юлий Цезарь», прошла много лучше, чем в Москве, что-то в ней в новом контексте как раз взволновало. То ли публика в Питере тоньше, уловила подтексты — гадала в письме-отчете о гастролях Книппер. В телеграмме Чехову Немирович писал, что Книппер-Раневскую петербургская критика в большинстве своем приняла, назвав «превосходной актрисой» (и он, и Станиславский выслали автору рецензии). Сама Книппер утверждала в письмах Чехову: «...такого успеха ни одна наша пьеса не имела в Петербурге <...>



... даже наши враги сложили оружие после “Вишневого сада”» [1: 13 С, с. 499]. Что было некоторым преувеличением, но брешь в броне питерской критики, конечно, была пробита. Не сдавались некоторые старые и молодые зубры, издавна пристрастное суворинское «Новое время» выдало рецензию Ю. Беляева, находившего пьесу «квинтэссенцией всех новейших сочинений Чехова», но отмечавшего, что Книппер не все удалось: «У нее всегда удачны выражения легкомыслия и беспечности, но там, где требуется сердечная теплота, таковой в наличии не оказывается» [1: 12 П, с. 326].

Военная ситуация все же наложила серьезный отпечаток на сценическую судьбу только родившейся пьесы, ее восприятие, звучание, в котором далеко не сразу расслышали лопнувшие исторические струны и вострубившие военные оркестры, знаки большей, *грядущей* беды. Думали в основном, как Станиславский, о прошлом. О старом, «бесконечно любимом», но утраченном — дескать, знакомая песнь! Горький, чью последнюю пьесу «Дачники», как раз читанную труппе на гастролях МХТ, Немирович не принял, выражался о «Вишнёвом саде» неопределенно и пожимал плечами: мол, опять «зеленая тоска». «А о чем тоска — не знаю» [33, с. 291].

Знал. Лукавил. Иначе бы так не стремился заполнить в свое «Знание» новую чеховскую пьесу. Которая бы стала, современно выражаясь, «хитом» номера.

Иначе не вышла бы из этого предприятия история, для репутации Чехова не вполне благоприятная. Она же и не самая известная. Об одном торге.

Вкратце, если совсем просто сказать, то Чехов и сам продавал вишнёвый сад.

Точнее, *звучит* это — на слух — так: Чехов продал Горькому вишнёвый сад. За 4 тысячи 500 рублей.

Сумма по тем временам, заметим, немаленькая.

Это не анекдот из серии: «Приходит Пушкин к царю и спрашивает: “Где моя жена?”» и т. д., это факт. Все так *звучит* — *если просто сказать, произнести*.

На самом же деле, в написании, не вишнёвый сад, а «*Вишнёвый сад*».

То есть сад, как выражался небезызвестный персонаж «поэмы» другого классика, мастер купли-продажи, «не существующий». Вернее, существующий только на бумаге. Но бесценный.

Итак, правильно: Чехов продал, а Горький купил «Вишнёвый сад».

Ну и что? «Не продается вдохновенье, но можно рукопись продать».

Представьте всем знакомый «иконостас» русских писателей-гениев влюбом школьном классе. Так вот, два соседних портрета сходят со своих мест, так сказать, «пьедесталов», и вступают в сделку. Гоголевщина, булгаковщина какая-то?..

Все бы ничего, но вот получилось, что «Сад» продан им *дважды* и в не совсем правильном, то есть юридически некорректном в смысле авторского права, порядке.

А. Ф. Маркс, имевший исключительное право на издание всех чеховских сочинений (за что наш классик должен был потом в общей сложности получить 75 тысяч рублей, при этом оговаривались драконовские неустойки

за нарушение договора, заключенного в 1899 году), определил автору за «Сад» 2500 рублей, а Горький, ища своим популярным до чрезвычайности «Знанием», предложил 4500 рублей. Арифметика. Как свидетельствует опубликованная переписка Чехова с порученцем Горького и управляющим делами «Знания» К. П. Пятницким, 4500 Чехов взял (см. письмо Чехова оному с благодарностью от 31 мая 1904 года).

Спрашивается: а какова роль Горького?

Как «буревестник», Горький вообще всегда тяготел к романтизму. Типичный мелодраматический сюжет, так и просится на сцену. Кумир либерального общества Горький в роли демона-искусителя честного, но простодушного литератора-провинциала Ч.? Справедливости ради заметим: Горький давно советовал Чехову расторгнуть договор с Марксом. Тот все тянул.

Потому предполагалось в идеале так: автор Чехов, бесконечно вносящий в текст поправки, подчиняющийся требованиям ноябрьского цензора (по роковому совпадению тоже Верещагина), затянув процесс насколько возможно, наконец передает Марксу экземпляр, и последний производит на свет долгожданную пьесу не ранее глубокой осени 1903-го. А первым, до того, «выстреливает» горьковское «Знание», у которого, верил Чехов, другой, прогрессивный и массовый читатель.

Что правда, то правда: экземпляра пьесы (отдельного авторского автографа) Чехов Горькому не давал, тот получил его из Художественного театра в копии, неофициально, от Немировича. По нему и издавал. (И там в тексте тоже будет масса изменений! Но о них не в этот раз.) Потом, после премьеры, с копиями пьесы, произведенными МХТ, могли ознакомиться по запросу вообще все желающие. Прежде всего — зрители спектакля.

Но предполагавшегося хеппи-энда не получилось. Сценарий не сработал.

Потому что «выстрелил» первым Маркс (роковая «революционная» фамилия!) и в не запланированном сценарием месте действия, словом, как говорят в театре, — произошла накладка. Осечка. Участники заигрались.

Чехов, как честный человек, предложил вернуть Горькому 4500 рублей.

Но тот якобы сказал: «Меня больше устроит суд...»

Как в свое время было принято говорить, вот где пьеса!

Фантазия. В «Пучине», отличной, но малоизвестной пьесе Островского, к честному, не берущему взятки, нищему чиновнику Кисельникову приходит персонаж — прямо лермонтовский Неизвестный, и искушает: испорти, говорит, документ — озолочу! Тот долго колеблется, но портит. И тогда «Неизвестный», весь в черном, как подобает законам мелодрамы, объявляет торжественно: «И Владимирки не минешь!» То есть еще и открыто издевается.

Самое главное, как мы помним, у Чехова-драматурга — интонация. Вот очень интересно было бы узнать, с какой интонацией другое «действующее лицо» разыгравшейся «пьесы» и будущий классик, более прогрессивный и народу близкий, согласно официальному литературоведению середины XX века и школьной программе, про суд-то грядущий говорил! «Если бы знать...»

Чехов-драматург Горькому симпатизировал, радовался успеху пьес и сразу предупредил: успеха этого, громкого, массового, тому не простят.

Между тем дело с публикацией «Сада» затягивалось. Наступил 1904 год...

Злополучный текст в издании А. Ф. Маркса и номер горьковского «Знания» вышли в свет практически одновременно.

29 мая поступил в продажу сборник «Знания», выпуск 2 за 1904 год!

31 мая Чехов написал А. Ф. Марксу, что у него договор с книжной торговлей «Знание», — и оттого просил «не выпускать пьесы до определенного срока» [1: 12 П, с. 110].

И уже отчетливо осознавал, что опоздал. Тогда же он скажет Горькому, что готов стать подсудимым. Платить издержки, если пострадает реализация.

Маркс напомнит, что Чехов передал ему 17 марта 1904 года «Вишнёвый сад» «в полную и вечную литературную собственность»<sup>6</sup>.

2 июня Чехов писал Пятницкому: «Виноват во всем этом, конечно я, так как не задержал у себя корректуры, виноваты и вы, что напомнили мне об этом задержании, когда “Сборник” уже вышел...» [1: 12 П, с. 112]. И сообщил об отъезде за границу — дал адрес: Баденвейлер.

2 июня Маркс ответил в запоздалой телеграмме Чехову, что «при всем желании теперь не могу ничего сделать», — и сообщил, что уже отпечатано около ста тысяч экземпляров, часть которых разослана... На обложке популярнейшего в то время журнала для семейного чтения «Нива» (№ 23, 1904) появилось через пару дней рекламное объявление о только что вышедшем у Маркса отдельным изданием «Вишнёвом саде» по цене 40 копеек за книжку.

3 июня Чехов сел в берлинский поезд. И уехал из России. Как выяснится — безвозвратно. Из Германии написал, что «или мирным порядком возвращается 4500 и убытки», «или же дело решается судебным порядком». И о том, что разрывает отношения с Марксом. Просил Пятницкого не поминать лихом: «Я в худшем положении, чем вы...» [1: 12 П, с. 127]. Но это все будет, думал он, по возвращении. А пока... Ольга «впрыскивала морфий» почти ежедневно.

Окно в Европу было, благо, открыто. И он выпрыгнул из этой ситуации.

Но его личное окно в жизнь 2/15 июля захлопнется. Навсегда.

## ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ. ПОСЛЕДНИЙ БЕГ

... Человек смертен, но это было бы еще полбеды.

Плохо то, что он иногда внезапно смертен.

*М. А. Булгаков. Мастер и Маргарита*

«Ваши русские деятели, — говорил мне знакомый французский славист, когда мы сидели на печально известной Гревской площади (в течение пяти веков была местом казней), — приезжали в Европу умирать».

В голове пронеслось: кто умер здесь, во Франции, — Бунин, Южин, Сухово-Кобылин, Луначарский...

<sup>6</sup> См. об этом: [1: 12 П, с. 360].

Я сначала подумала: это он, наверное, говорит оттого, что мы действительно приехали с официальной делегацией на печальную церемонию — перезахоронение праха Александра Васильевича Сухово-Кобылина и воздаяние прочих оммажей в ходе проводимых во Франции «дней наследия».

Однако по размышлении вспомнила, как однажды попала на всемирный съезд славистов в Эдинбурге. Организаторы-шотландцы — аборигены, женатые на русских, — были искренне милы, дружелюбны и симпатичны. И даже оплачивали дорогу. Что же касается нахлынувших славистов, хлебом насущным которых была русская культура, то мероприятие напомнило мне скорее съезд матерых патологоанатомов с заточенными, опасными режущими инструментами, готовыми к бою и пускаемыми в ход при «препарировании» или даже простом упоминании имени очередного русского классика.

То есть, уяснила я, все эти в бозе почившие за границей наши отечественные гении совершили тем самым ужасную *бестактность*, то есть непростительную и, понятное дело, непоправимую ошибку.

Случилось так, что и Чехов должен быть присовокуплен к этому списку.

А он и не скрывал: «Еду умирать» [2, с. 477].

Трезво, как врач, осознавая, что дни его сочтены — несмотря на многочисленные упоминания в письмах из Германии об отличном аппетите и намечаемых планах по возвращении, — Чехов почему-то почти бежал из России в Германию.

То есть никак не желал дома уйти из жизни, в выращенном собственными руками саду, на семейном одре, в кругу многочисленных родных и почитателей. Так смертельно раненное или больное животное, предчувствуя конец, ищет для последнего вздоха укромный, никому не известный дальний угол. И всегда это случается неожиданно.

Он долго тянул, несмотря на настояния врачей, выбирал: может, озеро Комо или знакомая Ницца, но остановились на немецком Баденвейлере, как предполагалось, подходящем курорте для чахоточных больных. (Хотя на самом деле, тогда курорт это был сердечный, а не легочный.)

Место ухода Чехова требует отдельного разговора.

В тот год выдалась страшная, не европейская, а африканская жара.

Это только доктор Астров, в русскую распутицу и без «огонька», с завистью думал об Африке, где «жарища — страшное дело».

Пески Аравии своим раскаленным дыханием задули на Европу — наверное, по наущению красноглазого дьявола, «отца вечной материи» из пьесы Треплева. И Европа раскалилась докрасна.

Глобальный юг пошел в климатическую атаку, таким образом, вовсе не сегодня. (Как становится понятным нынче, его хватка только усиливается.)

Однако другие местные «сувениры» не столь негативны. Не знаю, как Астров, но любой отечественный ценитель лесов был бы впечатлен Шварцвальдом навсегда. Вот где воочию можно видеть исполинскую мощь леса — огромного, бесконечного, величавого черного бора. Сквозь который прорублен железной рукой «Дойче Бундесбан». И когда по нему едешь, понимаешь — прорублен

не для того только, чтобы легко передвигаться в целом европейском пространстве сквозь скалы и непроходимую чащу, но и чтобы любопытствующему пассажиру, в оторопи обзирающему из окна эту силущу и красоту, соразмерять с ней свои жизненные ресурсы и планы.

И им, наверное, тоже казалось, что под покровом этого леса-великана можно наверняка укрыться от испепеляющего зноя... Надежды не оправдались.

Потому что, вероятно, когда-то кому-то, сумрачному и германскому, тут захотелось Солнца. И был вырублен на горе дремучий лес, и образовалась «пролысина» — так, что посреди мрачных вертикалей обнаружилась широкая ярко-зеленая солнечная поляна, высоко вознесенная и подставленная светилу как ладонь. (Захватывающий вид на окрестности со смотровой площадки старинного замка.) Наверное, решили: будет город-сад! Город солнца, «где на маленьких клочках земли зеленеют любовно разбитые огороды, а рядом пышно цветут — лилии, розы, гвоздики»; «кругом — большой сад, за садом горы, покрытые лесом...» [1, 12 П, с. 122].

Солнце ведь полезно приехавшим за исцелением курортникам. Так думали и тогдашние доктора, и тем более их пациенты, пускаясь в долгий путь через Шварцвальд. И даже мировой «туберкулезный» авторитет, доктор Роберт Кох, утверждал, что солнце уничтожает бацилл. Вот и отель, куда заселились Чехов с Книппер, назывался как тут подобает: *Sommer*.

Лето, солнце, курорт — для русской глубинной природы слова-пароли, синонимы чаемого счастья. Путь к сердцу отечественного обывателя, жителя холодной северной страны. Всегда — и сегодня. Отдадут за это дефицитное тепло всё — не отпугнет ни цунами, ни землетрясение, ни бомбардировка.

Но с самим Чеховым вышло по-чеховски. «Нельзя состричь ядовитей».

От страшного, прямого, «радиоактивного» зноя было не укрыться. Оказалось, у них даже не было запасено подходящей одежды, и Книппер пришлось срочно ехать в город и заказывать легкий костюм Чехову. Съедаемый, как червоточинной, от разбушевавшейся жары болезнью изнутри, пергаментный Чехов в три дня загорел до бронзового колера, просто сидя у окна или на балконе — он практически не выходил из комнаты.

По таким скорбным местам лучше путешествовать в одиночку, не в составе организованных туристических групп, не в ходе пресловутых культурных программ научных конференций. Я тогда находилась на стажировке в Германии.

...Нелегко взобравшись на курортное плато под палящим солнцем, я подошла ближе к небольшому светлому дому в колониальном стиле. Табличка у балкончика второго (по нашему счету) этажа отеля гласила: тут умер русский шрифтиштеллер Чехов. Сказали — комната пуста, там ничего нет и долгое время располагалась ординаторская. Это было почти тридцать лет назад и ровно девяносто после печального события в Баденвейлере. Что там сейчас внутри — не знаю. Зато в городке появился в самом конце XX века музей Чехова (то есть «Чехов-салон». Как утверждают — единственный в западном мире. Там стали потом проводиться и разные мемориальные мероприятия).

У дорожки внизу расположился и сам Чехов-памятник, смурной и истощенный, — но, что и говорить, выставленный у нас в Камергерском переулке и известный ныне всем москвичам-театралам его художественный «собрат» «истощен» художественно больше. В обоих случаях, скажем мягко, на любителя.

Но вернемся в лето 1904 года.

Местные доктора, будто состоявшие в тесном контакте с ялтинскими и петербургскими, продолжали прежнюю тактику и прописывали то же самое. «Знаменитости» отказывались даже комментировать ситуацию: поздно.

Он их быстро раскусил, хотя уже сам знал «по нотам», как профессионал, все стадии развития патологического процесса.

Однако курортные чудеса делали свое дело. Временами уже казалось, что больной поправляется, в письмах его появились жизнеутверждающие ноты... И даже — планы. Не тут-то было.

Чаемый ранее как «райское местечко», Баденвейлер между тем превращался в раскаленную сковородку. Хотелось одного — бежать отсюда куда глаза глядят. Но куда? В Италию, на юг, — но газеты писали, что там еще хуже, что жара охватила весь Старый Свет и спасу от нее нет. Европа не годилась вся.

У человека *бегущего* удивительная планида. Он никогда, даже имея заранее точный адрес и представление, куда бежит (что случается далеко не всегда), не останавливается на одном месте. Однажды оторвавшись от своей земли и побеговав восвояси, он, как правило, меняет за жизнь три-четыре страны пребывания как минимум, не говоря о внутренних локациях. И каждое перемещение затевается, разумеется, с надеждой на лучшее. «Наш бог бег...»

И тогда Чехову приходит в голову спасительная идея — а что, если действительно как можно дольше находиться в *пути*, в путешествии. Его неоднократно посещала идея кругосветного плавания. Сесть на какой-нибудь чудесный белый корабль и выйти в открытое море... Чайки, прохлада, простор. Дух захватывает. Куда плыть? Как куда — домой, конечно.

Он прослышал, что один его коллега-врач уже так путешествовал и хвалил идею, всем советовал. Морские круизы в начале XX века активно входили в европейскую моду. Строились фантастические гигантские лайнеры.

За четыре дня до смерти Чехов написал письмо в Россию доктору Россолимо:

«Вы как-то рассказывали мне вечером про свое путешествие мимо Афона, с Л. Л. Толстым... Вы шли из Марселя в Одессу? На австрийском Ллойде? Если это так, то, ради создателя, берите перо и пишите мне, в какой день пароход выходит из Марселя и в каком часу, сколько дней идет до Одессы, в какой час дня или ночи приходит в Одессу, можно ли на нем иметь комфорт, например, каюту для меня и для жены, хороший стол, чистоту... вообще остались ли вы сами довольны. <...> Здесь жара невыносимая, хоть караул кричи, <...> Что за отчаянная скучища этот немецкий Баденвейлер» [1: 12 П, с. 130, 132]. Продублировал, для гарантии, поручение Маше в Ялту. Чтоб тоже искала этот чудесный пароход («в вагоне теперь задохнешься...» [1: 12 П, с. 132]).

Комфорт нужен не потому, что болен, а оттого, что еще «не нагулялся» на свободе. Ведь он был по натуре — *европеец*, и гораздо более, чем многие

местные жители. Его тянуло туда, где, как он выразился, «от каждой собаки пахнет цивилизацией» [2, с. 402]. И он, и Южин, и мхатовцы — всем им нужно было, как говорил Немирович уже в советские годы, «немножко Европы». Оставьте, дескать, форточку. (Заметим, для них новое правительство ее благосклонно оставляло, уже опустив железный занавес.)

Этот сын провинциального богобоязненного лавочника, рожденного крепостным, всю дорогу упорно и небезуспешно «выдавливавший из себя раба», был на самом деле гурман, эстет, любитель шелковых пижам и хорошеньких женщин, которых смолоду *употреблял* (его слово), особо не церемонясь, с оттенком некоего врачебного цинизма и мизогинии, см.: [34].

И уже у гробового входа, в упомянутом письме М. П. Чеховой, с досадой писал — Баденвейлер плох уже тем, что здесь «ни одной прилично одетой немки» [1: 12 П, с. 133].

А что до скучищи — так она ранее подолгу бывала и в российской Ялте, и во французской Ницце...

Мечта о путешествии, о корабле у него появилась на самом деле давно. Ибо, уже объявив, что более пьес не пишет, он, по апокрифу, записанному Станиславским, говорил, что непременно напишет драму об экспедиции на Северный полюс, историю неких мужественных путешественников-соперников, о кораблекрушении во льдах, о северном сиянии и видении белого призрака любимой женщины перед концом. По-моему, эту (ну или *очень* похожую) пьесу потом написал Набоков, называется «Полюс».

В жизни вышло, однако, по-другому. Рано утром 2/15 июля Чехова не стало. Как недавно выяснилось, умер он от кровоизлияния в мозг, а чахотка была лишь сопутствующим диагнозом. Минуты перед смертью хрестоматийно известны, описание со слов Книппер превратилось в миф, и повторять его — про черную бабочку, бокал шампанского и «Ich sterbe» — мы не будем.

В нашем контексте обратим внимание на другое, гораздо менее известное.

Это для нас в Баденвейлере умер, несправедливо рано, как всегда в российской практике, великий писатель. («Чехов для интеллигенции икона».)

Для тогдашнего немецкого курорта это обстоятельство выглядело иначе.

Коротко говоря, произошла та самая (см. выше) *бестактность*.

Лето, солнце, курорт, кругом немецкие и чужеземные бюргеры отдыхают — и на тебе! Для репутации здравницы — нехорошо.

Но русский шрифштеллер уже был известен, даже переведен на немецкий, и случившийся факт трудно было спрятать и замести, как мусор под кровать.

Хозяину гостиницы пришлось выкручиваться и придумывать конспиративную операцию: как незаметно вынести тело покойного в часовню. Участник этого необычайного и притом банального по атрибутам действия (в атмосферу похорон и прощания всегда проникают нелепые случайности, элементы черного юмора, гротеска и абсурда, просто не все их замечают. Но с Чеховым просто *должно* было произойти так!) Л. Л. Рабенек детально описал «перенос тела в маленькую часовню» — «причем это должно было произойти поздно ночью, когда все в отеле уже спят». «Ночной швейцар пришел известить нас с братом,

что носильщики пришли. Мы вошли в комнату Антона Павловича. При нас эти люди внесли вместо обычных носилок большую длинную бельевую корзину. Я помню, как брата и меня этот способ перенесения глубоко оскорбил. Мы безмолвно должны были смотреть, как останки нашего любимого русского писателя переносятся в бельевой корзине. Переносчики бережно подняли тело и стали укладывать его в корзину, но, к удивлению, длина этой корзины все же не оказалась достаточна, чтобы тело могло лечь вполне горизонтально и пришлось его пристроить в полулежачем положении.

Наблюдая за переносчиками, укладывавшими тело покойного, мне на одну минуту показалось, что я вижу на лице Антона Павловича едва заметную улыбку, и мне стало чудиться, что он ухмыляется тому, что судьба и на этот раз не могла разлучить его с юмором, устроив перенос его тела не по-обычному, а в бельевой корзине. Мы вынесли корзину с телом Антона Павловича на улицу. Ночь была темная. Переносчики стали двигаться по дороге к часовне. Путь освещали два идущие по бокам факельщика. Придя в часовню, мы с братом уложили тело Антона Павловича на место, уготовленное для покойного, обложили его цветами и, молитвенно простившись с ним, пошли домой. <...> Через несколько дней мы провожали гроб с телом Антона Павловича на станцию железной дороги» [2, с. 497–498]. Остальное известно. Потому — по comment.

Обратим внимание лишь на один штрих: далекие от театра люди и не самые близкие Чехову лично (российские студенты-эмигранты), став участниками этой опошленной крайней житейской прозой и вульгарностью способа утилизации тела процедуры, и, как видим, этим фактом глубоко уязвленные, все же постарались придать происходящему максимально возможный в этих обстоятельствах торжественный и *церемониальный* характер. Театральный.

Хотя его самого уже ничто ни унизить, ни «опустить» не могло.

«...Он, уже простой, обыкновенный человек, идет по полю быстро, весело, постукивая палочкой, а над ним широкое небо, залитое солнцем, и он свободен теперь, как птица, может идти, куда угодно!» («Архиерей») [1: 10 С, с. 200].

Заглянув с палубы своего скитальческого воображаемого судна за какие-то немислимо далекие исторические, а не географические горизонты, он понял одну главную вещь. Понял перед самым концом. Когда предвидел Русь *бегущую*. Собственно, она давно, по наблюдениям другого классика, уже зрившего ее из своего прекрасного итальянского далека, снялась с места и понеслась... Но в его поры еще не так массово и не так лихо и многообразно одаривали собой русские характеры «другие народы и государства».

Чехов эту мысль буквально не сформулировал, не озвучил, не успел, но она логически вытекает из всего им написанного и из его личного опыта.

Принять такой вывод нелегко. Но ведь чеховская драма вообще *драма притяжения* неизбежного: времени, пространства. И побуждения к *возможному*.

Так что в итоге?

Что по большому счету русскому человеку бежать — *некуда*.

Почему — об этом можно написать тома, опираясь на итоги не только XX, но уже и первой четверти XXI века. И верно, они будут написаны.



— Что вы хотите этим сказать? Что же нам делать? Сидеть тут и ждать «неба в алмазах»?! — девушка-интервьюер (совсем недавняя студентка) была явно раздосадована итогом разговора.

— Почему... Делать — что всегда. На этот счет все уже давным-давно сказано: «возделывать свой сад». «Работать над собой»...

— И только?! Да-да-да. Еще скажите, что нам «надо работать и работать», а счастье — это удел каких-то там... этих... потомков! — она источала откровенный сарказм, благо оператор давно выключил камеру и сматывал удочки. Раздраженная гримаска исказила ее стильный телевизионный *look*.

— А насчет «только». Ну, как правило, отпущенного времени на это не хватает.

— А я не три сестры! Нужен мне билет — иду в кассу и покупаю! (Опять «касса»!)

— Туда билетов ни в какой кассе нет.

...

Мы живем в условиях *давно* проданного сада. Метроном стучит.

Что осталось? Остальное. Как сказал тот же цитированный французский режиссер, «*quand au reste, la vie*» («Остальное — жизнь») [35, с. 120].

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. М.: Наука, 1974–1988.
2. Чехов без глянца: проект Павла Фокина. СПб.: Амфора, 2009. — 510 с.
3. Выготский Л. С. Психология искусства. СПб.: Азбука, 2000. — 410 с.
4. Минкин А. Нежная душа. М.: АСТ: Астрель, 2009. — 416 с.
5. Режиссерские экземпляры Станиславского: в 6 т. Т. 3. 1901–1904. Пьесы А. П. Чехова «Три сестры», «Вишнёвый сад». М.: Искусство, 1983. — 494 с.
6. Пушкин А. С. Евгений Онегин // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 16 т. Т. 6. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1937. С. 1–205.
7. Барро Ж.-Л. Размышления о театре. М.: Издательство иностранной литературы, 1963. — 303 с.
8. Крайний А. [Гиппиус З. Н.]. Полет в Европу. О молодых и средних // Литература русского зарубежья: антология. Т. 1. Кн. 2. М.: Книга, 1990. С. 366–381.
9. Зингерман Б. И. Время в пьесах Чехова // Очерки истории драмы XX века. М.: Искусство, 1979. С. 143–145.
10. Булгаков М. А. Пьесы. М.: Советский писатель, 1986. — 654 с.
11. Русское зарубежье о Чехове. Критика, литературоведение, воспоминания/сост., предисл., прим.: Н. Г. Мельников. М.: Дом русского зарубежья им. А. И. Солженицына, 2010. — 304 с.
12. Ле Флеминг С. Господа критики и господин Чехов: антология. СПб.; М.: Летний сад, 2006. — 672 с.
13. Шерешевская М. А., Литаврина М. Г. Чехов в английской критике и литературоведении // Литературное наследство. Т. 100. Чехов и мировая литература. Кн. 1. М.: Наука, 1997. С. 406–453.
14. Priestley J. V. Anton Chekhov. A Biography. London: International Textbook, 1970. — 87 p.
15. Хабарова Ю. Театр А. П. Чехова в восприятии эмиграции в «Русском Харбине» // Человек и культура. 2021. № 5. С. 13–21.
16. European Diplomatic Academy opening remarks by High Representative Josep Borrel at the inauguration session of the pilot programme // EEAS Press team. Bruges, 2022. October 13. URL: <https://www.eeas.europa.eu/eeas/>

- europa.eu/eeas/european-diplomatic-academy-opening-remarks-high-representative-josep-borrell-inauguration\_en (дата обращения: 15.08.2023).
17. Уайльд О. Кентервильское привидение // Английская новелла. Л.: Лениздат, 1961. С. 51–79.
  18. Лакшин В. Я. Толстой и Чехов. М.: Советский писатель, 1975. — 456 с.
  19. Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М: Художественная литература, 1972. — 544 с.
  20. Стрельцова Е. И. Наследник. Пространство чеховского текста. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2021. — 284 с.
  21. Арс. Г. [Гурлянд И.]. Из воспоминаний об А. П. Чехове // Театр и искусство, 1904. № 28. 11 июля. С. 520–522.
  22. Чеховиана. «Звук лопнувшей струны»: к 100-летию пьесы Чехова «Вишнёвый сад». М.: Наука, 2005. — 593 с.
  23. Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма: в 2 т. Т. 2. 1910–1943. М.: Искусство, 1979. — 742 с.
  24. Аренский К. Письма в Холливуд. По материалам архива С. Л. Бертенсона. Мюнхен: [б. и.], 1968. — 263 с.
  25. Хомицкий В. И. Эмигрант Бунчук // Отрыв: театр. сб. Берлин: [б. и.], 1938. С. 189–258.
  26. Набоков В. В. Пьесы. М.: Искусство, 1990. — 288 с.
  27. Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 7. М.: Искусство, 1960. — 792 с.
  28. Чехов А. П. Переписка с О. Л. Книппер: в 2 т./сост. и комм. З. П. Удальцовой. М.: Искусство, 2004. — 463 с.; 501 с.
  29. Петровская И. Ф. Биографика. Введение в науку и обозрение источников исторических сведений о деятелях России 1801–1917 годов. СПб.: ИД «Петрополис», 2009. — 381 с.
  30. Gregory S. Antosha and Levitasha. The Shared Lives and Art of Anton Chekhov and Isaac Levitan. DeKalb: Northern Illinois University Press, 2015. — 264 p.
  31. Rayfield D. Anton Chekhov: A Life. New York: Henry Holt, 1998. — XXIII, 674 p.
  32. Бунин И. А. О Чехове. Нью-Йорк: Издательство имени Чехова, 1955. — 412 с.
  33. Горький А. М. К. П. Пятницкому. 21 или 22 октября 1903 г. // Горький А. М. Собрание сочинений: в 30 т. Т. 28. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1954. С. 291–292.
  34. Maegd-Soëp C. de. Chekhov and Women. Women in the Life and Works of Chekhov. Columbus: Slavica Publ., 1987. — 373 p.
  35. Гительман Л. И. Русская классика на французской сцене. Л.: Искусство, 1978. — 175 с.

## REFERENCES

1. Chekhov A. P. *Polnoje sobranije sochinenij i pisem: v 30 t.* [Complete Works and Letters: in 30 vols.]. Moscow: Nauka, 1974–1988.
2. *Chekhov bez glyantsa: proyekt Pavla Fokina* [Chekhov without Gloss. Project by Pavel Fokin]. St. Petersburg: Amphora, 2009. 510 p.
3. Vygotsky L. S. *Psikhologija iskusstva* [The Psychology of Art]. St. Petersburg: Azbuka, 2000. 410 p.
4. Minkin A. *Nezhnaya dusha* [Tender Soul]. Moscow: AST: Astrel, 2009. 416 p.
5. *Rezhisserskije ekzemplary Stanislavskogo: v 6 t. T. 3. 1901–1904. Pjesy A. P. Chekhova "Tri sestry", "Vishnevyy sad"* [Director's Copies of Stanislavsky: in 6 vols. Vol. 3. 1901–1904. Plays by A. P. Chekhov's *Three Sisters, The Cherry Orchard*]. Moscow: Iskustvo, 1983. 494 p.
6. Pushkin A. S. *Evgenij Onegin* [Evgeny Onegin]. In: Pushkin A. S. *Polnoe sobranie sochinenij: v 16 t. T. 6* [Complete Works: in 16 vols. Vol. 6]. Moscow; Leningrad: Publishing House of the USSR Academy of Sciences, 1937, pp. 1–205.
7. Barrot J.-L. *Razmyshleniya o teatre* [Reflections on the Theatre]. Moscow: Izdatelstvo inostrannoy literatury, 1963. 303 p.
8. Krayniy A. [Gippius Z. N.]. *Polet v Yevropu. O molodykh i srednikh* [Flight to Europe. About Young and Middle-aged People]. In: *Literatura russkogo zarubezhja: antologija. T. 1. Kn. 2* [Literature of Russian Abroad: Anthology. Vol. 1. Book 2]. Moscow: Kniga, 1990, pp. 366–381.

9. Zingerman B. I. *Vrem'a v pjesakh Chekhova* [Time in Chekhov's Plays]. In: *Ocherki istorii dramy XX veka* [Essays on the History of Drama of the Twentieth Century]. Moscow: Iskusstvo, 1979, pp. 143–145.
10. Bulgakov M. A. *Pjesy* [Plays]. Moscow: Sovetskiy pisatel, 1986. 654 p.
11. *Russkoje zarubezhje o Chekhove. Kritika, literaturovedenije, vospominanija* [Russian Abroad about Chekhov. Criticism, Literary Criticism, Memoirs]. Moscow: Dom russkogo zarubezhya imeni A. I. Solzhenitsyna, 2010. 304 p.
12. Le Fleming S. *Gospoda kritiki i gospodin Chekhov: Antologija* [Gentlemen of Criticism and Mister Chekhov: An Anthology]. Compilation, preface, notes by N. G. Melnikov. St. Petersburg; Moscow: Letniy sad, 2006. 672 p.
13. Shereshevskaya M. A., Litavrina M. G. *Chekhov v anglijskoj kritike i literaturovedenii* [Chekhov in English Criticism and Literary Criticism]. In: *Literaturnoje nasledstvo. T. 100. Chekhov i mirovaja literatura* [Literary Heritage. T. 100. Chekhov and World Literature. Book 1]. Moscow: Nauka, 1997, pp. 406–453.
14. Priestley J. B. *Anton Chekhov. A Biography*. London: International Textbook, 1970. 87 p.
15. Khabarova Yu. *Teatr A. P. Chekhova v vospriyatii emigratsii v "Russkom Kharbine"* [A. P. Chekhov's Drama Perception of Emigration in "Russian Harbin"]. *Chelovek i kultura*. 2021, no. 5, pp. 13–21.
16. European Diplomatic Academy opening remarks by High Representative Josep Borrell at the inauguration session of the pilot programme. *EEAS Press team. Bruges, 2022. October 13*. Available from: [https://www.eeas.europa.eu/eeas/european-diplomatic-academy-opening-remarks-high-representative-josep-borrell-inauguration\\_en](https://www.eeas.europa.eu/eeas/european-diplomatic-academy-opening-remarks-high-representative-josep-borrell-inauguration_en) [Accessed 15th August 2023].
17. Wild O. *Kentervilskoje prividenije* [The Canterville Ghost]. In: *Anglijskaja novella* [English Short Story]. Leningrad: Lenizdat, 1961, pp. 51–79.
18. Lakshin V. Ya. *Tolstoj i Chekhov* [Tolstoy and Chekhov]. Moscow: Sovetskiy pisatel, 1975. 456 p.
19. Skafiyov A. P. *Nravstvennyje iskanija russkikh pisatelej* [Moral Quests of Russian Writers]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1972. 544 p.
20. Streltsova E. I. *Naslednik. Prostranstvo chekhovskogo teksta* [Heir. The Space of Chekhov's Text]. Moscow: GCTM im. A. A. Bakhrushina, 2021. 284 p.
21. Ars. G. [Gurlyand I.]. *Iz vospominaniy ob A. P. Chekhove* [From Memories of A. P. Chekhov]. *Teatr i iskusstvo*, 1904, no. 28, July 11, pp. 520–522.
22. *Chekhoviana. "Zvuk lopnvshej struny": k 100-letiyu p'esy Chekhova "Vishnyovyj sad"* [The Sound of a Broken String: To the 100th Anniversary of Chekhov's Play *The Cherry Orchard*]. Moscow: Nauka, 2005. 593 p.
23. Nemirovich-Danchenko Vl. I. *Izbrannye pis'ma: v 2 t. T. 2. 1910–1943* [Selected Letters: in 2 vols. Vol. 2. 1910–1943]. Moscow: Iskusstvo, 1979. 742 p.
24. Arensky K. *Pis'ma v Hollywood. Po materialam arkhiva S. L. Bertensona* [Letters to Hollywood. Based on Materials from the Archive of S. L. Bertenson]. Munich, 1968. 263 p.
25. Khomiisky V. I. *Emigrant Bunchuk*. In: *Otryv* [Detachment]. Berlin, 1938, pp. 189–258.
26. Nabokov V. V. *Pjesy* [Plays]. Moscow: Iskusstvo, 1990. 288 p.
27. Stanislavsky K. S. *Sobranie sochinenij: v 8 t. T. 7*. [Collected Works: in 8 vols. Vol. 7]. Moscow: Iskusstvo, 1960. 792 p.
28. Chekhov A. P. *Perepiska s O. L. Knipper: v 2 t.* [Correspondence with O. L. Knipper: in 2 vols.]. Comp. and comm. Z. P. Udaltsova. Moscow: Iskusstvo, 2004. 463 p.; 501 p.
29. Petrovskaya I. F. *Biografika. Vvedeniye v nauku i obozreniye istochnikov istoricheskikh svedeniy o deyatelyakh Rossii 1801–1917 godov* [Biographica. Introduction to Science and Review of Sources of Historical Information about Russian Figures of 1801–1917]. St. Petersburg: Petropolis, 2009. 381 p.
30. Gregory S. Antosha and Levitasha. *The Shared Lives and Art of Anton Chekhov and Isaac Levitan*. DeKalb: Northern Illinois University Press. 2015. 264 p.
31. Rayfield D. *Anton Chekhov: A Life*. New York: Henry Holt, 1998. XXIII, 674 p.
32. Bunin I. A. *O Chekhove* [About Chekhov]. New York: Izdatelstvo imeni Chekhova, 1955. 412 p.
33. Gorky A. M. K. P. *Pyatitskomu. 21 ili 22 oktyabr'a 1903 g.* [Gorky A. M. to K. P. Pyatitsky. October 21 or 22, 1903]. In: *Gorky A. M. Sobranije sochinenij: v 30 t. T. 28* [Collected Works: in 30 vols. Vol. 28]. Moscow: Gosudarstvennoye izdatelstvo khudozhestvennoy literatury, 1954, pp. 291–292.
34. Maegd-Soëp C. de. *Chekhov and Women. Women in the Life and Works of Chekhov*. Columbus: Slavica Publ., 1987. 373 p.

35. Gitelman L. I. *Russkaya klassika na frantsuzskoy stsene* [Russian Classics on the French Stage]. Leningrad: Iskusstvo, 1978. 175 p.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Литаврина Марина Геннадиевна — доктор искусствоведения, профессор исторического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова и театроведческого факультета Российского института театрального искусства — ГИТИС (кафедра истории театра России).

E-mail: litavrina55@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6365-3813

#### ABOUT THE AUTHOR

Marina G. Litavrina — D. Sc. in Art Studies, professor at Lomonosov Moscow State University, professor of Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: litavrina55@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6365-3813

Статья поступила в редакцию: 28.08.2023

Отредактирована: 01.11.2023

Принята к публикации: 11.11.2023

Received: 28.08.2023

Revised: 01.11.2023

Accepted: 11.11.2023

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Литаврина М. Г. Бегство из сада. (К 120-летию пьесы «Вишнёвый сад») // Театр. Живопись. Кино.

Музыка. 2023. № 4. С. 121–155.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-121-155

EDN PABEPZ

#### FOR CITATION

Litavrina M. G. Escape From the Garden. (Homage to Chekhov's *The Cherry Orchard* 120th Anniversary). *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 4, pp. 121–155.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-121-155

EDN PABEPZ

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-156-173

EDN QJBRWY

УДК 792:378.6

А. Г. Колесников

Российский институт театрального искусства — ГИТИС,  
Москва, Россия

ORCID: 0000-0002-5519-2850

## Профессия и художественная позиция. Из истории педагогики ГИТИСа: Иосиф Туманов, Юлий Хмельницкий, Матвей Ошеровский в воспоминаниях Юрия Дрожняка

### АННОТАЦИЯ

Статья содержит комментированные воспоминания известного актера российского музыкального театра Юрия Дрожняка о своих театральных учителях и соратниках: Иосифе Михайловиче Туманове (1909–1981), Юлии Осиповиче Хмельницком (1904–1997) и Матвее Абрамовиче Ошеровском (1920–2009). Все трое — видные режиссеры, определившие некоторые черты российского музыкального театра XX века. Все они в разное время преподавали в ГИТИСе. Их педагогический и постановочный опыт осмыслиется сейчас в исторической ретроспективе и в плане преемственности их педагогики. Автор воспоминаний выделяет в их сценической практике единые базовые профессиональные установки. При этом очевидна активная авторская составляющая их режиссерской деятельности, как и методологическая, разнящаяся у каждого. В статье также обращается внимание на то, как переплавляются разные методики и подходы к музыкальному и драматургическому материалу при переходе от институтской педагогики к сценической практике. Полувековая эволюция эстетики музыкального спектакля в России значительна. Соответственно, театральная педагогика сегодня вбирает в себя проблему воспитания не только артиста, но и режиссера.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Педагогика, музыкальное и художественное образование, режиссура, вокал, сценическая практика, методология.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-156-173  
EDN QJBRWY  
УДК 792:378.6

Alexander G. Kolesnikov  
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),  
Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0002-5519-2850

## Profession and Art Position. From the History of GITIS Pedagogy: Joseph Tumanov, Yuliy Khmel'nitsky, Matvey Oshero'vsky in the Memoirs of Yuriy Drozhnyak

### ABSTRACT

The article contains the commented memoirs of the famous Russian music theatre actor Yuriy Drozhnyak about his theatre teachers and associates — Joseph Mikhailovich Tumanov (1909–1981), Yuliy Osipovich Khmel'nitsky (1904–1997) and Matvey Abramovich Oshero'vsky (1920–2009). All three of them are the prominent theatre directors who defined some features of the Russian music theatre of the twentieth century. They also taught at GITIS at various times. Their pedagogical and staging experience is now being comprehended in historical position and in terms of the continuity of their pedagogy. The author of the memoirs identifies common basic professional laws in their stage practice. At the same time, the active author's component of their directing process is obvious; as well as the methodological one, which differs significantly from each of them. The article also draws attention to the combination of different methods and approaches to music and dramatic material, when they were transited from institute pedagogy to stage practice.

The half-century evolution of the aesthetics of music performance in Russia is significant. Thus, theatre pedagogy nowadays try to solve the problem of educating not only the actor, but also the director.

### KEYWORDS

Pedagogy, music and art education, directing, stage practice, vocals, methodology.

Народный артист России, лауреат Российской национальной театральной премии «Золотая маска» Юрий Дрожняк был выпускником факультета музыкального театра ГИТИСа 1970 года, актерского курса Иосифа Михайловича Туманова (1909–1981). Впоследствии работал с режиссерами Юлием Осиповичем Хмельницким (1904–1997) и Матвеем Абрамовичем Ошеровским (1920–2009), тоже в разное время преподававшими в ГИТИСе. Дрожняк имел редкую возможность общения с мастерами, повлиявшими на развитие российского музыкального театра XX века. Их художественная позиция и профессиональные требования усвоены несколькими поколениями артистов и режиссеров и составили значительную часть их творческого багажа.

Нас привлекла возможность рассмотреть преемственность педагогики, востребованность идей и методов Туманова, Хмельницкого и Ошеровского в практике Юрия Дрожняка, одного из самых ярких выпускников ГИТИСа, ставшего выдающимся артистом российского музыкального театра. Он сыграл около ста ролей на сценах Саратовского театра оперетты (1970–1972), Краснодарского музыкального театра (1972–1976, с 1977-го и по настоящее время), Одесского театра музыкальной комедии (1976–1977). Его репертуар запечатлел эволюцию музыкального жанра — от советской музкомедии и оперетты до мюзикла. Он создавал новый репертуар, становясь соавтором композиторов и драматургов, они ориентировались на его индивидуальность. Будучи первым исполнителем ряда сочинений, он задавал и нормы их интерпретации, и общий высокий уровень мастерства актерскому цеху России. Устоявшиеся амплуа в работах Дрожняка теряли свои типичные черты. Созданные им образы объединяли в себе разные составляющие, из которых главными были интеллектуализм и ирония. Современными их делало также особое интонирование и осмысленность музыкально-драматургического материала, неперемное личное отношение артиста к роли.

Осмысление проблем российской театральной педагогики профессионалами-практиками и теоретиками насчитывает столетие, если отсчитывать от трудов К. С. Станиславского. За истекший век мы вряд ли найдем какую-то подлинно оригинальную педагогическую систему, не повторяющую базисных установок театрального реформатора. Его идеи варьируются, развиваются, проверяются на материале позднейшей драматургии, в новых актерско-режиссерских поколениях и в иных, отличных от МХТ театральных школах, например, в Школе Малого театра, чьи педагоги Л. В. Цукасова и Л. В. Волков, опираясь на опыт своего театра, тем не менее начиная с 1940-х годов активно включали в свои методики рассуждения Станиславского [1]. Быстро ставшие истинами, они и поныне таковыми остаются. Это легко проследить по отечественной театральной педагогической литературе, наиболее ярким ее образцам. В первую очередь по работам М. О. Кнебель «Поэзия педагогики» и «О действенном анализе пьесы и роли» [2] и Н. В. Демидова «Искусство жить на сцене» [3].

Однако тема театральной педагогики заметно расширилась: с ней оказалась тесно взаимосвязана проблема воспитания режиссеров, чего ранее



Фото 1. Юрий Дрожняк и критик Сергей Коробков. Из личного архива А. Колесникова / Yuri Drozhnyak and theatre critic Sergei Korobkov. From the personal archive of A. Kolesnikov

не наблюдалось. Характерны в этом отношении сборники, целиком посвященные данному вопросу: «Театральная педагогика глазами молодых режиссеров» [4] и «Современная театральная педагогика: от теории к практике» [5]. С течением времени также подтверждается положение о том, что режиссура в большинстве своем и есть педагогика и она носит авторский характер. К одному и тому же результату разные мастера шли своим путем: А. А. Брянцев [6], Ю. А. Завадский [7], Г. А. Товстоногов [8], В. М. Фильштинский [9].

Записанные нами воспоминания Юрия Эдуардовича Дрожняка попадают в довольно плотный контекст споров и рассуждений на эту обширную тему, так или иначе затрагивают разные ее аспекты. При этом, как нам представляется, дают особый ракурс — педагогическую преемственность (фото 1).

## **ИОСИФ МИХАЙЛОВИЧ ТУМАНОВ. ПЕДАГОГИКА С ОТЛОЖЕННЫМ ЭФФЕКТОМ**

Нам, только что принятым в ГИТИС студентам объявили, что руководить курсом будет Иосиф Михайлович Туманов — главный режиссер Большого театра, Кремлевского дворца, Московского театра оперетты! Мы не сразу



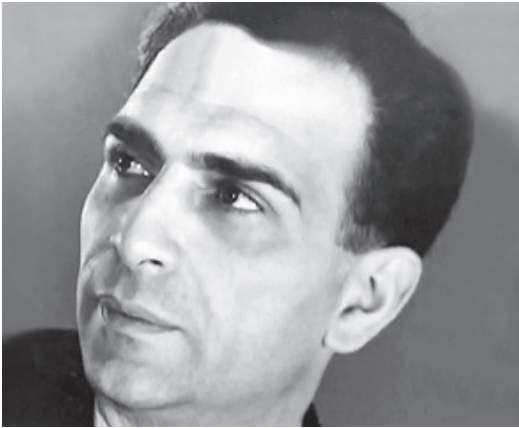


Фото 2. Иосиф Туманов © Музей ГАБТ / Joseph Tumanov © Museum of Bolshoi Theatre

Его появление было событием — только из какой-то далекой страны и сразу к нам. Мы всегда ждали его появления с трепетом и смотрели, в чем придет. Он воспитывал и своим обликом. Высок, статен, аристократичен, он делал высокими и внутренними отношения (фото 2). Словом, был для нас КС<sup>1</sup>.

На это важно сегодня указать как на своеобразный барьер приземленному театру, закулисью с его известными нравами и повадками. Ничего не опрощать, когда дело касается профессии; не опускать ради кажущегося демократизма и доступности. Туманов, наоборот, поднимал и укрупнял. Думаю, сказывалась общая черта мастеров его поколения. И не оттого, что работал в Большом театре и по положению нес его высокий стиль. Он работал и в Московском театре имени Пушкина, и в Московской оперетте, пусть недолго, но поставил «Вольный ветер» так, что это была легенда на несколько десятилетий<sup>2</sup>.

То же будет и у Хмельницкого.

Начали заниматься. И не с этюдов, как принято в драме. Он брал кусочки из Островского, Чехова, Тургенева, раскладывая их под индивидуальность каждого. Педагогами курса были Аркадий Григорьевич Вовси из театра Ленинского комсомола и Мирра Григорьевна Ратнер. Разбивались на группы и осваивали небольшие сцены в течение всего первого курса. Продолжали на втором складывать большие сцены и только в конце второго курса — целое действие пьесы. На третьем пришли к оперным фрагментам, соединяли драматические наработки с вокалом.

Вокал шел отдельной дисциплиной, с экзаменом, и Туманов приходил слушать наше пение с особым вниманием. Каждого вызывал на разговор по результатам прослушивания. Прихожу и я на личную встречу. Он: «Садитесь».

<sup>1</sup> Константином Станиславским. — Прим. А. К.

<sup>2</sup> «Вольный ветер» И. О. Дунаевского, пьеса В. В. Винникова, В. К. Крахта и В. Я. Типота, постановка И. М. Туманова, режиссер С. Мызникова, дирижер Г. С. Фукс-Мартин, художник Г. Л. Кигель, балет-мейстер Г. А. Шаховская, хормейстер В. Гаврилов. Премьера в Московском театре оперетты 29 августа 1947 г. Спектакль прошел свыше 600 раз.

Молчит, выдерживает паузу, смотрит, не сразу начинает и, наконец, говорит примерно следующее: «Я вижу, как Вы свободны и органичны, как правильно существуете, я Вам верю и т. д. Но по вокалу у меня серьезные претензии. Если Вы и в следующий раз так покажетесь, нам придется с Вами расстаться, а мне бы очень не хотелось. Понял меня?»

Я понял. Он стремился привести в согласие драматическую и музыкальную стороны будущего артиста, добиться их равноправия. У других было наоборот: гордо стояли, дышали, звук опирали, посылали. Казалось бы, какая удача, человек с голосом и поет сразу правильно! Но Туманова и это не устраивало. Нужно вместе — синтез одного и второго. Сегодня все понимают, что так надо. Но понимать одно — добиться всякий раз трудно. Это я знал по себе.

Со страха прозанимался все лето. Только свободное время — за инструмент. Это казалось порой так утомительно. Но в сознании звучало — расстаться... К тому же у нас на вокальной дисциплине сменился педагог. Я был прикреплен к Леониду Ершову, он часто болел, пропускал, занимался с нами урывками. Я продолжал петь бездыханным тенорочком, голоса хватало под гитару только. Пришел новый педагог, Всеволод Леонидович Гусельников, и с ним продолжили заниматься в полную силу. В итоге я дошел до пятерки по вокалу. И Туманов опять вызывает после очередного прослушивания: «Так вот, Дрожняк, это другое дело!»

С тех пор меня не нужно было пугать. Я совершенно сознательно занимался пением, поняв, что это непрерывный процесс; голос любит, когда его возделывают. И я распелся, дошел до ля-бемоля, хотя понял к тому времени, что я баритон. Мы с моим сокурсником Славой Войнаровским спорили: пойду — не пойду выше соль. И вот пою дуэт из «Сильвы», подходит фраза заключительная: «Пусть это был только сон!» И дальше: «Мне...» — иду на соль легко и понимаю, что могу выше, на ля и даже ля-бемоль. Оказалось, можно растянуть диапазон, если делать по уму и системно.

Туманов продолжал работать и наблюдать за нами. Открылось одно из его педагогических качеств (или врожденного такта?) — он никогда не говорил, что ему в нас что-то не нравится. Или некий фрагмент сделан не по его нраву. Само слово не применял к студентам. Хотя очевидно, ему не могло подойти то, что мы делали в том или ином куске. Он подводил нас к тому, чтобы мы ему понравились. Второе, что можно выделить из его методики, — самостоятельность и осмысленность творческого акта. Не с наскока, не на голых эмоциях, а сознательно пройти все повороты роли. Собственно, и это сегодня не открытие — «пройти по задачам». Так многие поступают. Хотя многие и не поступают, скользят для собственного удобства по роли, стремясь к результату. Есть декларативный пласт профессии, а есть декларация, реализованная в учебных занятиях, а потом в живом действии. Туманов был привержен такому подходу.

Третье, что помнится, — он не ставил задач, которые мы не могли еще выполнить. Он шел к ним столько, сколько нужно. Или снимал задачу, понимая, что она не для этого студента. Он с педагогами, кажется, точно определил, кого как надо вести. Все учитывал, и индивидуальные возможности также.

Я бы назвал его педагогику — с отложенным эффектом. Лет через десять, будучи на профессиональной сцене, я, пользуясь всем тем, что он в нас вложил, почувствовал полную свободу в спектакле. Все могу — и правильно выстроить, и распределиться, не сбиваясь на мелочи, и оставить что-то на импровизацию, где-то отпустить себя в свободное плавание, а что-то твердо закрепить и не сходить с этого, чтобы не развалить роль на эпизоды. Помню даже, на каком спектакле это наступило — на «Веселой вдове», отрепетированной и неоднократно игранной.

Вот так бывает.

## **ЮЛИЙ ОСИПОВИЧ ХМЕЛЬНИЦКИЙ. ЧЕРЕЗ ИНТЕЛЛЕКТ, ЧЕРЕЗ СМЫСЛ**

При встрече с Хмельницким у нас было ощущение продолжения работы с Тумановым. Будто Иосиф Михайлович нас плавно передал Юлию Осиповичу и сам незримо присутствует рядом: так у них схожи методики и требования, подходы к искусству и отношение к делу. Связано ли это с ГИТИСом? В какой-то мере. Но больше, думаю, с единым пониманием их поколением задач театра и артистизма. С их установками на твердое профессиональное мастерство, осмысленность сценического существования и всякий раз на высокую драматургическую задачу. Причем я даже не знал, что оба были знакомы, дружны много лет.

Деспот. Точность исполнения — как заложено и отрепетировано, так и несем на сцену. Вопросы и обсуждения — за столом, пожалуйста. Но, когда все обговорено, будьте любезны быть в ансамбле. Структура спектакля нерушима и должна держаться его изначальным замыслом, и упаси бог от нее отступить. Он мог много раз показывать, взбегая на сцену из зала, что нужно делать артисту в этом эпизоде, фрагменте. Он не признавал спектакля вне единого ритмического потока, поглощающего все составляющие. Артист мог не видеть деталей и целого, не осознавать важность пластического акцента в общей картине. Хмельницкий же видел все. И деспотически требовал точности. Это его отдаляло от многих, даже замечательных артистов.

Хмельницкий встретил нас, как детей, в Краснодаре, куда он приехал, будучи уже очень известным актером, поработав руководителем музкомедии в Ленинграде, ставил в Волгограде, Омске и др. Мы знали также, что он в прошлом ведущий артист Московского Камерного театра под руководством Александра Таирова, снял знаменитый фильм «Мистер Икс» с Георгом Отсом. Но всего этого можно было не знать. Одного взгляда на него было достаточно, чтобы оценить достоинство человека, гордую осанку, решительность и даже некий напор доказательности, ему присущий. Человек с прошлым, оно раскрывалось в общении с ним, в его, бывало, коротких отсылках в период молодости и бурных лет нашего театра. Выпустившись из ГИТИСа, мы поехали с моими коллегами работать по распределению в Энгельс, а он как раз приезжал туда на постановку. И нас запомнил.

Новая встреча в Краснодаре была настолько теплой, что первые репетиции и первые производственные вопросы решались как бы сами собой. Вскоре, однако, выяснился характер человека, отметавшего от работы наносное — и жизненные коллизии, и закулисы. Он знал, они никуда из театра не исчезают, от них избавиться нельзя иначе, как игнорируя. Вот и метод: поглощенность работой, задачей, бесконечные репетиции и уточнения: здесь давайте попробуем так, еще раз, пожалуйста, уже ближе, еще... Он не шел дальше, пока не добивался исполнения своего замысла через артиста. Затягивал сроки сдачи спектакля, казалось, готового. Его вопрошали нетерпеливо: Юлий Осипович, когда ж генеральная? А он грозно и внятно: когда все будет готово. А что такое «все», только он понимал. И мы понимали с ходом репетиций, как можно развивать и доводить до нового результата вроде бы уже сделанное. Оказывалось, можно еще и еще. И к премьере рождался тот уровень, за который он бился. Волнение и труд окупались результатом.

Приходил на репетицию готовым не на 100, а на 150 процентов. У него был запас средств, но шел он к одному ему ведомому решению. Видел пьесу в деталях и в целом, знал про героев, даже эпизодических, все: что за человек, откуда появился, чего хочет. В первом действии «Фиалки Монмартра»<sup>3</sup> ближе к финалу в мансарде появляется маленькое экстравагантное создание, по программке — Мидинетка, то есть посыльная из модного магазина. Она приносит в большой коробке новое платье и шляпу для Мадлен, которая прозябает здесь вместе с друзьями в жалких тряпках. Подарок от Министра изящных искусств Фраскатти, он ее покупает. И она откликается на его зов. Так вот, сначала появлялась в двери сама коробка — красивая, раздушенная, из какого-то иного мира, манящего, где богато и счастливо живут некоторые парижане. За ней — кокетливая девушка. По-моему, у нее была единственная фраза-вопрос: здесь живет мадемуазель Мадлен Тисье... Вот ей от такого-то... И вроде бы все, поворачивайся и уходи. Но Хмельницкий разработал с актрисой Еленой Васильевой такую виртуозную штучку, что разыгрался маленький спектакль со своей захватывающей драмой: Мадлен (Любовь Алабина), оторопевшая, боялась подойти и взять драгоценную коробку; Рауль (то есть я) начинал понимать устремления Мадлен; вот она приближается все же к подарку, а он видит с тревогой и ужасом, как она от него отдаляется. Когда же миссия Мидинетки, все понявшей своим острым, житейским умиком и все оценившей, исчерпана и она должна уйти, то она не сразу уходит. Грациозно делает книксен, поднимая ручку и протягивая ладонь за чаевыми. Все легко, изящно, но не так невинно. Платить нечем. Рауль пуст. Девушка повторяет книксен с более выраженным желанием что-то получить: не зря же тащила столько этажей в мансарду. Но нет. И тогда ее любезность сменяется злостью, это маленькое очаровательное существо оказывается истинной парижанкой и дает выход

**3** «Фиалка Монмартра» И. Кальмана, пьеса С. Б. Болотина, Т. С. Сикорской, И. М. Туманова, Г. М. Ярона. Режиссер Ю. О. Хмельницкий, дирижер Э. В. Розен, художник Е. С. Никитина, балетмейстер И. И. Слущер, хормейстер В. А. Трембач. Премьера в Краснодарском театре оперетты 21 октября 1972 г., спектакль прошел 121 раз (по 1979 г.). Также режиссер ставил «Фиалку Монмартра» в Ленинграде и Волгограде.



Фото 3. Юлий Хмельницкий, артистка Галина Кобзарь, композитор Оскар Фельцман. Из личного архива А. Колесникова / Yuliy Khmel'nitskiy, actress Galina Kobzar, composer Oscar Feltsman. From the personal archive of A. Kolesnikov

возмущению. Она с презрением смотрит на парня, как бы говоря: и живут же такие в Париже. И только потом исчезает, хлопнув дверью.

Повторяю, это шло минуты две, не больше. Но эффект миниатюры был значителен, ибо открывал драматические законы парижской жизни, в которые не вписывались мечтательные бедняки — музыкант, художник и поэт. И в которые вписалась их модель и муза Мадлен. Осознание этого факта выросло в маленькую драму. Я не преувеличиваю. Хмельницкий на этом не останавливался — он догружал пьесу подобными внезапными эпизодами. Появлялся шарманщик Париджи (Владимир Генин), будто сходил со страниц «Отверженных». В финале второго действия, после блистательной сцены с Карамболиной-Мадлен, исхлестанная дождем и всеми забытая оставалась одна Виолетта (Римма Аристархова) — фиалка Монмартра, и сквозь ее пронзительные верхние ноты слышались рыдания ни в чем не повинного существа.

Вот чего хотел Хмельницкий — драматизма, страсти, подлинного эмоционального раскрытия. Это проступало во всех его постановках: «Лира и меч» Виктора Семенова, «Цыганская любовь» Франца Легара, «Любовь и никаких чертей» Тихона Хренникова. Даже в комедии «Донна Люция, или Здравсьте, я ваша тетя!». Он вытащил ее из времен молодости, когда играл знаменитую «Тетку Чарлея», переписал в сегодняшних интонациях, привлек композитора Оскара Фельцмана и поэта Роберта Рождественского и поставил в Краснодаре с таким изощрением и остроумием, каких я не видел с тех пор ни на каких сценах<sup>4</sup> (фото

3). Легендарный спектакль дали более 300 раз, отсюда он пошел на другие сцены. Опасный для эстетики ход с переодеванием парня в тетушку был проведен им с ювелирной тонкостью. Он как раз не фиксировался на смеховых моментах, понимал, они и так будут восприняты залом. Прекрасно помню, как репетировал со мной Бабса Баберлея — уводя от «пупового» хохота, стремясь удержать и сюжет, и его условность. Все через интеллект, через смысл, не упуская сверхзадачи. И сколько в этой острокомической роли оказалось драматических моментов: внезапная встреча с возлюбленной Эллой, противостояние Спетлайгу, спасение от него девушек — невест его друзей, объяснение с Донной Люцией. И все в неудержимом ритме, не расслабляясь ни на миг, иначе все рухнет. Комедия положений ставилась им и игралась нами как высокая комедия. Он приводил сюжет почти к патетическому финалу — воспеванию любви.

Чего он не любил? Работы спустя рукава, грубости в производственных отношениях, хамства. Здесь он свирепел, становился еще большим деспотом, чем был. Мог пойти и наперекор большинству. Всякая постановка становилась и некоей параллельной очистительной миссией — освободить творческий цех от любой безнравственности или низости, от компромисса. Ему приходилось преодолевать и разногласия сугубо творческого характера, как на последней его постановке в Краснодаре «Любовь и никаких чертей» Тихона Хренникова, известной под названием «Сто чертей и одна девушка». Музыка, действительно, пленительная. Но Хмельницкий верил и в пьесу Евгения Шатуновского, разворачивавшую любовный сюжет на фоне атеистической борьбы комсомольцев с сектантами. Но эту веру в подлинность содержания никто, кроме режиссера, в труппе не разделял. Играли на мастерстве, выполняли все, что он ставил. Спектакль вышел тяжелым, мрачным, натужным и был снят моментально после отъезда Хмельницкого из Краснодара.

Уроки же его остались со мной навсегда. В чем они? Если обобщать для краткости — в понятии высокой миссии театра.

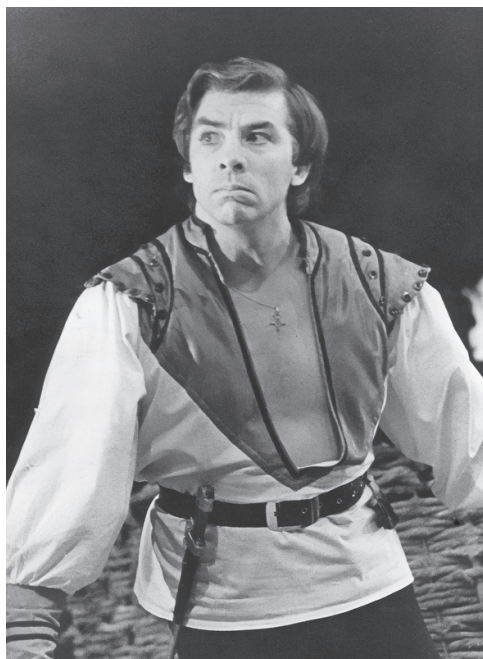


Фото 4. Юрий Дрожняк в роли Ласло («Цыганская любовь» Ф. Легара). Из личного архива А. Колесникова / Yuri Drozhnyak as László ("Gypsy Love" by F. Lehár). From the personal archive of A. Kolesnikov

4 «Донна Люция, или Здравьте, я ваша тетя!» О. Б. Фельцмана, пьеса Ю. О. Хмельницкого, стихи Р. И. Рождественского, по мотивам пьесы Брэндона Томаса «Тетка Чарлея». Первая постановка в СССР — в Краснодарском театре оперетты 27 декабря 1973 г., спектакль прошел 301 раз (по 1985 г.), позднее возобновлялся.

Я покинул Краснодар в одно время с Хмельницким, поставившим здесь пять спектаклей. Подоспело приглашение в Одессу, где театр возглавлял Матвей Ошеровский. Его в Краснодаре называли Мотя, он здесь работал в 1958–1961 годах и всем помнился. Я уезжал как бы к своему, и все через меня спешили ему передать приветы (фото 4).

## МАТВЕЙ АБРАМОВИЧ ОШЕРОВСКИЙ. ТЕАТР ПРЯМОГО И МОМЕНТАЛЬНОГО ДЕЙСТВИЯ

Театральный мир действительно тесен, и наши переезды из города в город всегда были только отчасти шагом в неизвестность. Хотя теперь понимаю, что единое театральное пространство у нас было. Ввелся в одесскую «Донну Люцию» быстро, хотя пьеса у них была иная, но близкая к знакомому мне тексту. И уже знакомая музыка Оскара Фельцмана. В спектакль меня вводил не Ошеровский, он пришел посмотреть на результат. Наблюдал из зала со своего любимого места у колонны. К тому времени Одесской музкомедией (после Краснодара) он руководил шестнадцатый год, поднял театр, несколько раз вывозил на гастроли в Москву — словом, признанный мастер и хозяин положения. Посмотрел на меня и якобы сказал — не мой артист. Так мне передали, во всяком случае.

Что стояло за этим «не мой»? Думаю, то, что роль Бабса Баберлея была сделана с Хмельницким. Я сыграл ее уже больше ста раз и был первым ее исполнителем в новом, так сказать, времени. Для Ошеровского, видимо, в том и была проблема. Режиссеры любят делать роль с артистом с нуля и быть соавтором роли — и он так же. Иначе не мыслил процесс создания спектакля — через неожиданность, изумление, озарение. Словом, рожденное в живой работе и потом закрепленное. Он вскипал на репетициях, когда артист «мастерил» и доказывал свою «вооруженность». Чуть не кричал с презрением и издевкой — что вы мне тут играете! Это означало не то, что играть не надо. Все мы играем на сцене так или иначе, на то и театр. Но играть надо через внезапное задевание зрителя, современно, или, как говорят сегодня, актуально. Ошеровский не знал этого слова, вернее, не употреблял, оно несло тогда негативный оттенок и связывалось с официозом, с ним он конфликтовал все годы

работы в Одессе, пока не переполнил чашу терпения обкома нашей родной коммунистической партии. Но, по сути, он стремился именно к актуальности. За зрительский отклик, взрыв хохота, опасную аллюзию он мог поступиться многим — и текстом пьесы, и отношением с авторами. В «Прекрасной Елене» я играл Париса, мне был поставлен выход: юноша приходит первый раз к Елене с приношением — на шее у него перекинута тушка ягненка. Я только появлялся, и зал злорадно оживлялся, глядя на такой подарок троянской царице. На «Привоze» в те дни куска мяса было не достать! А Ошеровский доволен — поддел...<sup>5</sup>

**5** Данная постановка М. А. Ошеровского буквально рассорила его с либреттистами Б. М. Рацером и В. К. Константиновым, прибывшими на премьеру в Одессу. Потребовались усилия, чтобы урегулировать отношения и найти компромисс между своевольным режиссерским решением и текстом известных драматургов.

Он стремился к театру прямого и моментального действия, искал такие пьесы. Нет их — создавал, инициировал. Сергей Чухрай рекомендовал ему появиться в Одессе с неким оригинальным замыслом, связанным с легендарным городом (фото 5). И Матвей Абрамович послушался совета. По приезде в Одессу, в которой раньше никогда не был, походил, осмотрелся, поговорил с людьми, послушал улицу. И прочитал роман Юрия Смолича «Рассвет над морем». Из него и вырос знаменитый спектакль «На рассвете», где действие происходило в Одессе и появлялись исторические персонажи: герой Гражданской войны Григорий Котовский, королева экрана Вера Холодная, король одесских бандитов Мишка Япончик «с Молдаванки», французская революционерка Жанна Лябурб, французский посланник мсье Энно с женой и множество других фигур, составивших картину Одессы времен Антанты.

И, как круги по воде, пошли до премьеры по городу слухи. Однажды на служебный вход пришел человек, настойчиво просил о встрече с режиссером, тот вышел — что такое? «Товарищ Ошеровский, я брат Миши Япончика. Скажите, Вы будете его представлять как бандита или как налетчика?» Тут Мотя окончательно понял, что он в Одессе и все друг друга должны знать или хотя бы слышать. Затем пришла к нему также сестра Веры Холодной. К премьере «На рассвете» город уже разогрелся до нужных кондиций. Вот эффект режиссуры, входящей за пределы сцены. Сыграть спектакль еще до его премьеры. Это даже не подчинение предлагаемым обстоятельствам, а создание новых. И началось шествие оперетты Оскара Сандлера по театрам страны, и резонанс ее был таков, что подсказывал продолжение темы. Сериалы еще не были в моде, телевидение только набирало силу. Но в Одесском театре предприняли свой сериал. «На рассвете» получило продолжение: «Четверо с улицы Жанны» и «Уродного причала»<sup>6</sup>. Неравноценные постановки, без прежнего резонанса. Но и на них Ошеровский проигрывал формы актуализации материала.



Фото 5. Юрий Дрожняк в роли Сергея («Особое задание» А. Новикова). Из личного архива А. Колесникова / Yuri Drozhnyak as Sergei (A. Novikov's "Special Assignment"). From the personal archive of A. Kolesnikov

6 «На рассвете» (1964) и «Четверо с улицы Жанны» (1967) — музыка О. Б. Сандлера, пьесы Г. Д. Плоткина. «Уродного причала» (1968) — музыка В. П. Соловьева-Седого, пьеса Г. Д. Плоткина и М. А. Ошеровского. Первоначально все постановки М. А. Ошеровского в Одесском театре оперетты.



Он поступал так всегда. Придя после Воронежа в Краснодарскую музкомедию в 1959 году, начал с довольно случайной в музыкальном отношении вещи «Тиха украинская ночь»<sup>7</sup>. Увидел в ней проблески живой жизни. Там, кажется, звучала убойная фраза: «Тиха украинская ночь, но сало лучше припрятать». Но ему было достаточно для старта в современность. А в «Сильве» недостаточно, не понимал, почему Сильва едет на гастролы в США: что, там своих нет? Он схватился за оперетту Дмитрия Шостаковича «Москва, Черемушки» и быстро ее поставил также в Краснодаре. Там вообще пьесы настоящей нет, обозрение, серия бытовых зарисовок. А живые люди есть.

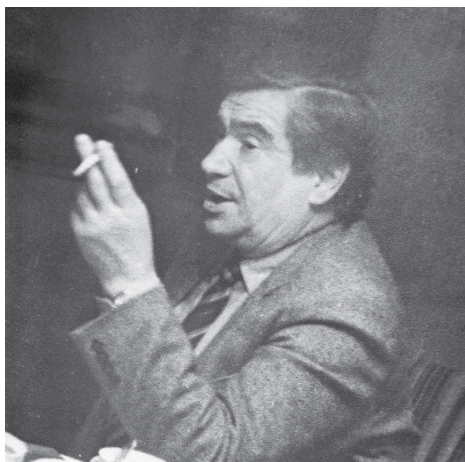
То есть речь о театральной условности. Она должна быть всегда, ее никто не отменял. Но одна условность ему не годится, и он ищет свою. Ему везде говорили — вы не знаете жанра. И он даже соглашался — да, я не признаю жанровых особенностей, которые ведут к неправде или слишком отстоят от реальной жизни. Он говорил также, что считал оперетту не жанром, а видом искусства. То есть укрупнял ее на том основании, что в ней равноправны разнородные элементы: музыкальная комедия, водевиль, сатирическое обозрение, ревю, пародия, принципы мюзикла и пр. (фото ба, б, в).

Работа с ним — почти всегда ломка привычного, заход с другой стороны. Мне известно от одного критика, что он предлагал Татьяне Ивановне Шмыге что-то поставить специально для нее. И она вроде бы не была против, но к результату не пришли; видимо, не захотела ничего ломать в себе, сдвигать с оснoв свой привычный образ, рисковать.

Ошеровский пришел в педагогику в позднем возрасте, в отличие от Туманова и Хмельницкого, преподававших в раннем, точнее, среднем возрасте. Он педагогикой заканчивал свою творческую карьеру. После Одессы, где он проработал семнадцать лет и откуда пришлось-таки уйти практически без боя с оппозицией (ее возглавлял Михаил Водяной), ему предлагали другие театры, но он отказался. Понимал, что нужно сделать, чтобы их поднять, сдвинуть с места, но уже не хотел. Пришел в ГИТИС и как бы вернулся в то счастливое для него одесское время, когда там руководил курсом и ставил знаменитые дипломные студенческие спектакли, имевшие большой резонанс: «Трехгрошовую оперу» и «Человека из Ламанчи». Я у него в ГИТИСе не учился, но прекрасно представляю, что он выделял в подготовке артиста музыкального театра.

Как предшественники, стремившиеся отыскать правду сценического существования, настроить студента, потом артиста на сам процесс ее извлечения из материала или из самой жизни. Здесь они не расходились друг с другом. Вопрос в том, как отыскивать — через постоянно нарабатываемое мастерство (Туманов), точное воспроизведение режиссерского задания (Хмельницкий) или в процессе спонтанного творческого акта, раскрывавшего и материал, и артиста, и актуальный момент реальности (Ошеровский).

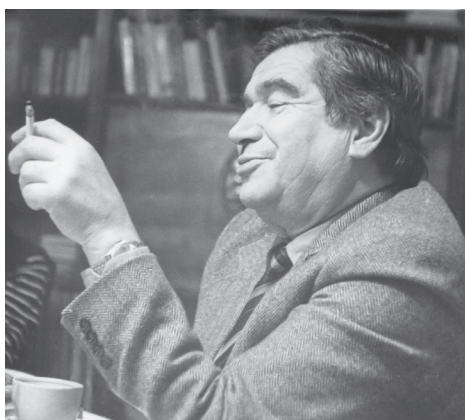
<sup>7</sup> «Тиха украинская ночь» С. С. Жданова, пьеса Е. Купченко, стихи Г. Д. Плоткина. Режиссер М. А. Ошеровский, дирижер Я. Л. Верховский, художник А. А. Чечин, балетмейстер Л. Р. Леонидов, хормейстер С. П. Левзнер. Премьера в Краснодарском театре оперетты 5 февраля 1959 г. Спектакль прошел 73 раза (по 1961 г.).



а



б



в

Фото б (а, б, в). Матвей Ошеровский. Из личного архива Д. Бертмана / Matvey Osberovsky. From the personal archive of D. Bertman

Все они люди примерно одного поколения, их идеалы, отношение к жизни, гуманистическим ценностям примерно одни. Разница в школе, пройденной ими. У Туманова — Большой театр, у Хмельницкого — Камерный театр, у Ошеровского — МХАТ довоенной и военной поры. В Саратове, в эвакуации он работал на сцене «рабочим справа», со стороны канатов, открывавших занавес. И видел мхатовцев с расстояния протянутой руки. Его поразило однажды, как Алла Константиновна Тарасова, будучи на сцене в образе чеховской Маши, тихо, вполголоса прошептала Моте, стоящему в кулисе, чтобы скрылся из виду, слишком выдвинулся. Как же так, думал он, она же в образе, она — девушка, пребывающая в горестных раздумьях о пропащей жизни. И может обратить внимание на какого-то Мотю, монтировщика справа... Забавный и одновременно показательный случай. Предельно правдивый уровень игры старых мхатовцев, не допускающий зазора между ролью и артистом, и недоумение наивного студента ГИТИСа, курса М. Тарханова и В. Сахновского, в общем, уже взрослого человека, верившего в иллюзию психологического театра, его тотальное воздействие на сознание.

## ПОСЛЕСЛОВИЕ

Открываемые мастерами ценности профессии, если научиться воспринимать их со студенческой скамьи, — в неких универсалиях, базовых принципах актерского труда. Сценическое существование артиста может происходить и давно происходит в разной стилистически и жанрово ориентированной сценической среде, необязательно в системе психологического реализма, но в самом широком диапазоне режиссерского видения — фантастике, гротеске, сатирическом заострении, во внебытовых, игровых и метафорически насыщенных решениях. Спектакль «На дне» по одноименной пьесе Максима Горького в постановке Станиславского (МХТ, 1902) был создан в предельно психологических координатах актерского проживания. Но грязь, как реквизит пьесы, была все же из папье-маше. Учение о правде сценического существования зафиксировано в трудах классиков Станиславского и Немировича-Данченко, стенограммах их репетиций и уже не изменится. Дело в нашем понимании границ их идей. Актерский и режиссерский опыт Юрия Дрожняка, частично им приоткрытый, еще раз это демонстрирует в полувековой исторической ретроспективе отечественного музыкального театра и в контексте педагогики ГИТИСа.

Не менее значимо положение о том, как переплавляются разные методики и подходы к материалу при переходе от институтской педагогики к сценической практике. Как они могут спорить, не совпадать, соревноваться между собой, даже раскалывать отношения в труппе: «не мой актер», «не мой режиссер». Но в конечном итоге все же разность интегрируется в спектакле, особенно ансамблем, формируя вектор театрального поиска.

Выводы Юрия Дрожняка из собственного артистического прошлого относятся к музыкальному театру и его режиссуре. Стоит ли говорить,

что совершившаяся с того времени, то есть за полвека, эволюция эстетики музыкального спектакля в России значительна. Этому вопросу посвящена яркая книга Виктора Калиша «Нескучный сад: превращения музыкального спектакля в России» [10]. Это именно превращения, вызванные не волей отдельного, даже видного мастера, но целым комплексом причин социально и эстетического порядка. Иными словами, изменения объективны и как бы имперсональны, несмотря на активное авторское начало режиссуры как профессии и педагогики как способа передачи знаний о профессии — ранее мы говорили об этом. Повторим мысль и обратимся к словам режиссера нового поколения Петра Чижова: «*Творческий метод неразрывно связан с творцом* (курсив наш. — А. К.). <...> Я стал ходить на мастерство к Л. Эренбургу, который практикует методику Г. А. Товстоногова. И с удивлением обнаружил, что не узнавал знакомые термины. То есть они были те же, но теперь наполнены иным для меня смыслом. Они стали вдруг заразительными, живыми. Через живую речь передается что-то еще, подтекст, который считывается чувственно. Так, в мастерской и только там можно наблюдать живой метод в руках мастера. То есть в мастерской передаются не столько приемы, сколько творческие убеждения» [11, с. 87–88].

Три мастера — педагога и режиссера, как они предстали в воспоминаниях их ученика и соратника, доказывают нам, с одной стороны, наличие единых базовых профессиональных установок у разных режиссеров; с другой, изменчивый, вариантный характер их режиссерской деятельности, ее активную «авторскую» составляющую, как и методологическую. Стоит ли это еще раз доказывать? Не очевидны ли эти истины сегодня? Может, и очевидны. Но опыт каждого, сложенный или сопоставленный с другим, позволяет видеть более объемно историческое развитие театральной педагогики, позволяет понять, что некоторые традиции, идущие из далекого прошлого, необязательно канонизируются в настоящем. Бывает, отрицаются как архаичные. Но они реально сосуществуют и передаются, порой не декларативно. Так создается непрерывная цепочка и движение театральной эстетики.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Цукасова Л. В., Волков Л. А. Театральная педагогика: принципы, заповеди, советы. М.: Издательство ЛКИ, 2007. — 192 с.
2. Кнебель М. О. Поэзия педагогики; О действенном анализе пьесы и роли. М.: ГИТИС, 2005. — 573 с.
3. Демидов Н. В. Искусство жить на сцене: из опыта театрального педагога. М.: ГИТИС, 2018. — 475 с.
4. Театральная педагогика глазами молодых режиссеров: сборник статей. СПб.: РГИСИ, 2019. — 100 с.
5. Современная театральная педагогика: от теории к практике/под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М.: ВШСИ, 2017. — 158 с.
6. Брянцев А. А. Воспоминания и статьи, выступления, дневники, письма. М.: ВТО, 1979. — 296 с.
7. Сазонова В. А. Театральная педагогика Ю. А. Завадского. М.: Планета музыки, 2021. — 176 с.
8. Товстоногов Г. А. Беседы о профессии: стенограммы лекций на I–III курсе режиссеров драматического театра, 1982–1985 годы. СПб.: Чистый лист, 2015. — 557 с.
9. Фильштинский В. М. Открытая педагогика. СПб.: Балтийские сезоны, 2006. — 367 с.

10. Калиш В. Я. Нескучный сад: превращения музыкального спектакля в России. Екатеринбург: Издательство Уральского университета. 2006. — 384 с.
11. Чижов П. Роль педагога в профессии режиссера // Театральная педагогика глазами молодых режиссеров: сборник статей. СПб.: РГИСИ, 2019. С. 87–89.

## REFERENCES

1. Tsukasova L. V., Volkov L. A. *Teatralnaja pedagogika: printsipi, zapovedi, soveti* [Theatre Pedagogy: Principles, Commandments, Advices]. Moscow: LKI, 2007. 192 p.
2. Knebel M. O. *Poesia pedagogiki; O deistvennom analize piesi i roli* [The Poetry of Pedagogy; On the Action Analysis of the Play and Role]. Moscow: GITIS, 2005. 573 p.
3. Demidov N. V. *Iskusstvo zhit na scene: iz opita teatralnogo pedagoga* [The Art of Living Onstage. From a Theatre Teacher's Laboratory]. Moscow: GITIS, 2018. 475 p.
4. *Teatralnaja pedagogika glazami molodikh rezhisserov: sbornik statej* [Theatrical Pedagogy through the Eyes of Young Directors. Collection of articles]. St. Petersburg: RGISI, 2019. 100 p.
5. *Sovremennaja teatralnaja pedagogika: ot teorii k praktike/pod ob. red. D. V. Trubochkina* [Modern theatre pedagogy: from theory to practice. Ed. by D. V. Trubochkin]. Moscow: Visshaya Skola Stenicheskikh Iskusstv, 2017. 158 p.
6. Bryantsev A. A. *Vospominaniya i statji, vystupleniya, dnevniki, pisma* [Memoirs and Articles, Speeches, Diaries, Letters]. Moscow: VTO, 1979. 296 p.
7. Sazonova V. A. *Teatralnaja pedagogika Y. A. Zavadskogo* [Theatre Pedagogy of Y. A. Zavadsky]. Moscow: Planeta muziki, 2021. 176 p.
8. Tovstonogov G. A. *Besedi o professii: stenogrammi leksii na I–III kurse rezhisserov dramaticheskogo teatra, 1982–1985 godi* [Conversations about the Profession. Transcripts of Lectures on the I–III Course of Directors of the drama theatre, 1982–1985]. St. Petersburg: Chisty list, 2015. 557 p.
9. Filshinsky V. M. *Otkritaja pedagogika* [Open Pedagogy]. St. Petersburg: Baltijskie sesoni, 2006. 367 p.
10. Kalish V. J. *Neskuchny sad: prevrashcheniya muzikalnogo spektaklia v Rossii* [Neskuchny Garden: Transformations of Musical Performance in Russia]. Yekaterinburg: Izdatelstvo Uralskogo universiteta. 2006. 384 p.
11. Chizhov P. *Rol pedagoga v professii rezhissera* [The Role of a Teacher in the Profession of a Director]. In: *Teatralnaja pedagogika glazami molodikh rezhisserov: sbornik statej* [Theatre Pedagogy through the Eyes of Young Directors]. St. Petersburg: RGISI, 2019, pp. 87–89.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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 AUTHOR

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

Статья поступила в редакцию: 19.04.2023

Отредактирована: 03.08.2023

Принята к публикации: 14.08.2023

Received: 19.04.2023

Revised: 03.08.2023

Accepted: 14.08.2023

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Колесников А. Г. Профессия и художественная позиция. Из истории педагогики ГИТИСа: Иосиф Туманов, Юлий Хмельницкий, Матвей Ошеровский в воспоминаниях Юрия Дрожняка // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 4. С. 156–173.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-156-173  
EDN QJBRWY

FOR CITATION

Kolesnikov A. G. Profession and Art Position. From the History of GITIS Pedagogy: Joseph Tumanov, Yuliy Khmel'nitsky, Matvey Oshero'vsky in the Memoirs of Yuriy Drozhnyak. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 4, pp. 156–173.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-156-173  
EDN QJBRWY

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-174-196

EDN RGDNII

УДК 792.028.3

В. С. Косенко

Российский институт театрального искусства — ГИТИС,  
Москва, Россия

ORCID: 0009-0006-5533-8748

## Формирование интонационной выразительности на уроках сценической речи: от звука к слову

### АННОТАЦИЯ

Статья посвящена исследованию способов формирования интонационной выразительности в театральном обучении. Опираясь на методологическую основу, заложенную авторитетными специалистами в области сценической речи, автор приходит к выводу, что практика обучения сценической речи должна ориентироваться на междисциплинарный подход: деятелям театрального искусства целесообразно опираться на данные, предоставляемые науками смежного цикла, такими как лингвистика, в рамках которой интонация рассматривается как особый уровень языка, апеллирующий как к внезнаковой, так и к знаковой объективации. Автором предлагается двухуровневый подход к формированию интонационной выразительности. Первый уровень подразумевает совершенствование слухового восприятия, которое оказывает влияние на собственный интонационный арсенал артиста (с помощью упражнения «Звуковой образ картины»). Второй предполагает овладение интонационными конструкциями, позволяющими актеру не только достичь достоверности изображаемого на сцене, но и передать все оттенки смысла, закладываемые автором в художественное произведение. С учетом интонационного рисунка речи актерская игра способна обогатиться множественными дополнительными смыслами, а следовательно, транслировать вовне адекватное замыслу автора содержание произведения. Особую актуальность статья приобретает в свете ухудшения интонационной выразительности речи в современном обществе. Вследствие оскудения языка и утраты его диалектного богатства, которое затрагивает не только уровень словоупотребления, но и интонационный ярус, его демелодизации требуется обращать особое внимание на развитие интонационно-мелодической составляющей речи будущих актеров и режиссеров.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Интонация, интонационная структура, сценическая речь, театральная практика.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-174-196  
EDN RGDNII  
УДК 792.028.3

Victoria S. Kosenko  
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),  
Moscow, Russia  
ORCID: 0009-0006-5533-8748

# Formation of Intonation Expressiveness at the Lessons of Stage Speech: from a Sound to a Word

## ABSTRACT

This article is devoted to the ways of forming the intonation expressiveness in theatre education. Basing on the methodology proposed by authoritative experts in the field of stage speech, the author comes to the conclusion that the practice of stage speech should follow an interdisciplinary approach. For instance, theatre actors should better rely on the data provided by the similar subjects, such as linguistics. It considers the intonation as a special level of language, appealing to both non-sign and sign objectification. The author proposes a two-level approach to the formation of intonation expressiveness. The first level involves improving auditory perception, which influences the actor's own intonation background (using the exercise: *Sound image of a picture*). The second one assumes mastering intonation constructions that allow the actor not only to achieve the authenticity of what is presented on stage, but to convey all the shades of meaning that the author hides into a work of art. Taking into account the intonation pattern of speech, the stage can be enriched with multiple additional meanings, and, consequently, broadcast the content which is adequate to the author's intention. The article acquires particular relevance taking into the account the lack of intonation expressiveness in modern society's speech. Due to the scarcity of the nowadays language, which affects not only the word usage, but also on the intonation, its lack of melody, it is necessary to pay special attention to the development of the intonation-melodic component of speech among future actors and directors.

## KEYWORDS

Intonation, intonation structure, stage speech, theatrical practice.



В современной практике сценической речи понятию «интонация» уделяется недостаточно внимания: оно воспринимается как органичная экстериоризация жизни «человека внутреннего» [1], посредством чего вовне транслируется ощущение верного чувствования образа, ощущение внутренней правды. Однако именно интонация в речи современного актера становится наименее художественным уровнем самопрезентации. Как показано в исследовании [2], интонационный ярус самоподачи актера претерпевает сегодня значительные изменения, затрагивающие, в частности, нарушения спираторного<sup>1</sup> принципа речевого потока. Большое внимание в работах уделяется эмоциональному слуху [3; 4]. Более того, исследователи говорят и о специфических, соответствующих культуре и языку параметрах звучащей речи<sup>2</sup> [5; 6]. Монотонная речь, снижающая ритм диалога, затрудняет восприятие коммуникативного послания, не дает воспринимающему сознанию проникнуть в его смысловую суть.

Актер — человек, несущий на себе функции коммуникативного эталона. Его коллективная аудитория достаточно широка; воспринимающее сознание адресата считает транслируемые актером речевые коды, подсознательно встраивая их в свое представление о норме. Однако норма, по меткому выражению академика В. Колесова, в современном русском языке «просела»: этот процесс затронул не только уровень словоупотребления, но и интонационный ярус.

Распространение и повсеместное проникновение в жизнь виртуальной реальности способствовало тому, что изменилось само сознание человека говорящего. Мышление современного индивида можно назвать клиповым. Большие массивы обрабатываемой информации и недостаточность времени для ее интерпретации привели к тому, что исследователи называют редукцией: редуцированная информация хранится в мозгу в виде гиперссылок, она же эксплицируется вовне в процессе коммуникации. Речь становится быстрой, неразборчивой, интонационно скудной. Она теряет интонационную музыку: согласные претерпевают усиленную аккомодацию, доходящую до качественной модификации звуков, гласные утрачивают спиративный модуль, сокращаются, нарушая действующий в русской фонетической системе закон восходящей звучности. Происходит демелодизация речи. Современные исследования в области интонологии, носящие междисципли-

нарный характер, подтверждают эти наблюдения. Так, об интонационных параметрах русской звучащей речи читаем в работах [7; 8].

На демелодизацию речи опосредованно влияет и так называемый музыкальный фон. Конечно, музыкальный и речевой слух не идентичны. Однако отмечается их косвенная взаимозависимость. Т. И. Сополев, исследуя состояние музыкальной составляющей студентов-первокурсников, приходит к выводу, что старшее поколение взрослело «в некоем окружающем нас жизненном музыкальном фоне, который можно назвать мелодическим» [9, с. 176].

1 Русская фонетическая система базируется на теории выдоха и работает в соответствии с законом восходящей звучности.

2 В указанных исследованиях описывается гипотеза, согласно которой фонетическая система каждого языка обладает аутентичными этническими параметрами.

В таком случае развитие слуха ребенка происходило инстинктивно, на под- сознательном уровне. Музыкальный фон современного общества в массе своей примитивен. Акцентируется ритмическая, а не мелодическая составляющая музыки.

Идея о том, что интонация выступает индикатором поведения и поступка актера, начинает развиваться в педагогических теориях К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Как отмечал К. С. Станиславский, именно слова и интонации выражают мысли и действия актера [10, с. 35]. Речевой поступок всегда индивидуально-конкретен, неповторим, он является выразителем речи, то есть «сообщает» режиссеру о том, как именно происходит постижение «духа роли». Именно звуковое выражение мысли, то есть интонация, точнее всего передает этот процесс.

Интонация есть звуковое приспособление для выражения интериоризированного содержания, освоенного личностью в процессе восприятия и обработки фрагментов действительности. Она должна постоянно проверяться актуальными задачами общения. Следовательно, каждый знак препинания, каждый акцент должен быть психологически мотивирован. Каждое акцентированное слово — это выражение его скрытой сущности, непосредственная работа с подтекстом. Мысли и чувства человека могут быть «овнешнены» различными способами: вербальными и невербальными. К последним и относится интонация.

Коммуникативный процесс следует изучать в аспекте антиномии «мысль — выражение»; об этом писал Л. С. Выготский в своем труде «Мышление и речь» [11]. Противопоставление мышления речи — важная теоретическая предпосылка для исследования интонации. Речь не является зеркальным отражением строя мыслей, она «не надевается на мысль, как готовое платье», так как мысль не состоит из отдельных слов. Она пропозициональна, но невербальна. Выготский приводит простой пример: если мы хотим озвучить мысль «по небу полуночи ангел летел», мы не видим отдельно ангела, полночь и полет; мы воспринимаем образ синтагматически: расчленение на слова происходит в речи.

Мысль, превращенная в речь, перестраивается, совершаясь в слове.

По мысли А. Н. Петровой, интонация представляет собой синтетический феномен; это совокупность речевых оттенков в мелодике, темпе, интенсивности, тембре, соответствующих движению мысли, образному содержанию, волевому и эмоциональному проявлениям в процессе словесного действия актера на сцене [12, с. 3]. Понятие интонации, таким образом, есть синергетическое взаимодействие нескольких элементов: мелодики и мелодического контура, тембральной окраски, тона, темпа, ритма.

М. А. Пронина полагает, что «овладеть всем мелодико-интонационным богатством речи, ее “изошренной музыкой” может помочь лишь в высокой степени развитый речевой и музыкальный слух, в тесном взаимодействии родственных компонентов, таких как высота, сила, длительность и особенно — чувство ритма» [13, с. 209].

Чтобы понять, какую роль играет слух в интонационной выразительности актера, необходимо рассмотреть процесс формирования восприятия и производства речи.

И. Г. Песталоцци [14, с. 261] придавал большое значение слуховому восприятию при развитии речи. Все начинается с младенчества. Ребенок слышит множество звуков и слов вокруг себя. Они через слух доходят до его сознания. Считается, что уже на первом месяце ребенок отделяет человеческую речь от остальных звуков мира. Можно сказать, что «человек рождается с “запрограммированными” задатками к речепроизводству и речевосприятию» [15, с. 9]. В процессе взросления ребенок без какой-либо помощи овладевает способностью понимать речь, что возможно благодаря наличию у него речевого слуха. Но еще до момента понимания простых слов и распространенных обращений (примерно около 5 месяцев) ребенок начинает улавливать и различать интонацию (примерно около 3 месяцев). Он узнает голос матери и реагирует на ее интонационные проявления в голосе, такие как радость, недовольство, страх, волнение и многие другие. Таким образом, согласно исследованиям И. А. Автушенко, кроме речевого слуха существует эмоциональный слух, который обеспечивает «слуховое восприятие эмоционального содержания речи» [15, с. 10]. Вслед за В. П. Морозовым этим термином следует называть способность человека воспринимать эмоциональную окраску голоса в речи и пении и транслировать ее вовне. Таким образом, согласно исследованиям И. А. Автушенко, целесообразно говорить о двух сторонах речевой восприимчивости: слуховой и эмоциональной — и отдельно о речевом и эмоциональном слухе. Эмоциональный слух, как и речевой, подразделяется на тембровый, интонационный, темпоритмический, динамический. Все эти компоненты соотносятся и с понятием интонации в широком смысле слова. Интонационный эмоциональный слух необходимо воспитывать, этому способствует вслушивание в интонации звучащей речи и декодировка заложенной в ней информации: содержания, интенциональности, активности, эмоциональной сонастроенности на партнера.

Накапливая опыт слухового восприятия, мы совершенствуем собственный интонационный арсенал, который впоследствии обогащает нашу речь. Развитый интонационный эмоциональный слух позволяет актеру продуктивнее работать над возможностями своего голоса: над расширением диапазона, силой, динамикой, кантиленой. Так вырабатывается интонационная выразительность.

Однако воспитание интонационного эмоционального слуха — непростая задача в контексте современности. Распространение планшетов и смартфонов во многом вытеснило и речевое общение, и книгу, обеднило интонационную выразительность, снизило интонационный слух. Как же «обострить» слух актеров?

О целенаправленном тренинге слуховой восприимчивости в сценической речи впервые заговорила И. А. Автушенко в рамках своего исследования эмоционального слуха в сценической речи. В соответствии с ее классификацией

выделяются три основных направления работы. Первое предусматривает изучение экстралингвистической информации в речи человека. Второе предполагает исследование интонационно-мелодической выразительности речи. Третье направлено на анализ эмоциональной речи. В рамках нашего исследования на первых этапах работы интерес представляет второе направление, в упражнениях которого отсутствует вербальная информация. Это акцентирует эмоционально-акустическую составляющую фразы. В практике сценической речи развитие невербального слуха, частью которого является эмоциональный, возможно в упражнениях на звукоподражание и имитацию речи незнакомого языка. И. А. Автушенко подчеркивает, что звукоподражательные этюды не только активизируют слух, но и развивают голосовые возможности будущих актеров. При помощи таких упражнений голос становится гибким, пластичным, готовым к различным голосовым трудностям.

Разработанный нами практикум по развитию интонационного инструментария актера включает работу с визуальным кодом: создание звуковой партитуры картины, как показывает наш опыт преподавания, способствует совершенствованию выразительности звучащей речи начинающих актеров. Обратимся к упражнению «Звуковой образ картины».

Впервые это упражнение было апробировано в 2017 году [16]. На начальном этапе нашей задачей было рассмотреть картину, понять, какое событие произошло, определить, с чего начался сюжет картины и чем он завершился, а затем выразить все это с помощью звуковых средств. Обязательное условие выполнения упражнения заключалось в передаче главного события этюда в виде эмоционально-звуковой кульминации.

На режиссерском факультете, в мастерской профессора Л. Е. Хейфеца одним из первых изображений, использовавшихся для выполнения упражнения «Звуковой образ картины», стало полотно Джона Уотерхауса «Одиссей и сирены». Сюжетом для него послужила легенда о десятилетнем возвращении хитроумного Одиссея в Итаку. Звуковой образ картины начинался со звуков моря. Сначала на море штиль, раздаются крики чаек издали, шум ветра. Но вот начинается шторм, мы слышим, как усиливается ветер, волны бьются о борт корабля, он скрипит, соратники Одиссея все сильнее работают веслами, мы слышим удары лопастей о воду. И тут появляются сирены, они хотят утащить моряков под воду, женские голоса звучат как некое заклинание, они переходят в полувоплль, полупеснь, которая с каждым звуком становится все громче, громче и вдруг обрывается — только волны, ветер и звуки весел, поднимаемых и опускаемых оставшимися в живых моряками, затихают где-то вдали.

В следующий раз упражнение выполнялось на материале картины Валентина Серова, одного из самых известных живописцев XIX века. Для работы студент-режиссер выбрал полотно «Выезд императора Петра II и цесаревны Елизаветы Петровны на охоту», входящее в серию иллюстраций, подготовленных художником к изданию «Из истории царских и императорских охот в России».

На картине представлены фигуры Елизаветы и Петра, изящные и грациозные. Вдали видна церковь с колоколенкой. По замыслу режиссера, звуковое оформление открывалось звуками службы, доносившимися из церкви. Мы слышим звон колоколов и церковные песнопения, все это обрамлено звуками природы: ветра, накрапывающего дождя, шума листвы и криками пролетающих птиц. Вот раздается топот копыт. Уже можно уловить звуки человеческих голосов, женский смех. Августейшие особы все ближе, вот уже слышна иностранная речь и можно разобрать слова: «Tout beau, sbogarici...» Вихрем они проносятся мимо понуро стоящих крестьян и так же скоро удаляются. Где-то вдали слышен лай собак, чавканье грязи под копытами лошадей и разговор между Елизаветой и Петром. Нарастают звуки дождя, ветра, в конце концов остаются только доносящиеся издали церковные песнопения. Складывается ощущение, что императорский выезд на мгновение всполошил тихую деревеньку, а дальше жизнь снова пошла своим чередом. Режиссеру в этой работе удалось создать очень точную звуковую атмосферу. Возникло ощущение, что мы на несколько мгновений очутились в XVIII веке и стали реальными свидетелями императорского выезда.

По мере освоения данного упражнения уточнялись прежние задачи, ставились новые, расширялись требования к звучанию. Так, кроме создания звукового образа требовалось определить и найти особый, неповторимый звуковой стиль картины, который соответствовал бы художественному стилю, и уникальные звуковые средства, с помощью которых он создается. Иными словами, необходимо было «передать» не только содержание картины, но и авторский стиль. На начальных стадиях выполнения упражнения попадание в стилистику автора было случайным, интуитивным, совершавшимся путем тонкого ощущения звукообраза исполнителями. Например, американский художник Ларри Элмор, работающий в стиле фэнтези, своей картиной «Дракон-рыцарь» вдохновил студента режиссерского факультета на создание необычайного мира звуков. В работах художника представлен неповторимый фантастический мир, поэтому необходимо было создать такой же новый уникальный звуковой мир. В этой итерации упражнения студенты показали основательную работу собственной фантазии: своим речевым аппаратом они воспроизводили звуки крыльев летящего дракона и странный то ли гул, то ли скрежет мира, в котором этот дракон существует. Также можно было расслышать хлюпанье лавы и вскрики добычи дракона. Все шумы, голоса и скрипы выстроились в самобытный звукооряд.

В процессе создания новых звуковых образов картин внимание будущих актеров сознательно направлялось на воссоздание авторского стиля. В картине авангардиста Марка Шагала «Над городом» есть и мечта, и желание, и сон, и реальность, и детская непосредственность, и взрослая уверенность. На картине изображена пара, летящая на крыльях счастья. От своей любви они точно парят в небесах. Герои возвышаются над обыденной жизнью, они в своем мире, независимом и скрытом от других. Любовники видят маленькие, словно игрушечные, домики, амбарчики, сарайчики, покрытые туманной

дымкой. Образы на холсте не имеют детализации, они схематичны, как этюды; порой кажется, что они нарисованы рукой ребенка. Графичны лица персонажей, условны очертания предметов. Кубистическая фигура Шагала рядом с женской фигурой, написанной округлыми линиями. На заднем фоне картины поднимается собор как символ божественной любви, единения душ. Вся картина исполнена алогичности и иррациональности. Художник выводит на первый план не физические тела людей, а их души. Бытовые элементы переплетаются с романтизмом. Цвета на картине не связаны друг с другом. Здесь есть зеленый и синий в одеянии пары, и желтый в изображении домов и окон, и изумрудный в прорисовке деревьев. Здесь разрушаются законы физики и логики. Как все это выразить в звуке? Первые «пробы пера» будущих актеров мастерской профессор С. И. Яшина затрагивали только событийную часть. Звуки были иллюстративны и прямолинейны. Нафантазированный звуковой ряд не соответствовал парадоксальности и алогичности картины. Выбранные звуковые приспособления были примитивны с точки зрения стилистических особенностей художника. В звуковом решении упускалась уникальность подхода Шагала. При этом событийно-действенная линия была выстроена вполне корректно и точно. Умение вслушиваться в эмоциональный фон картины, в ее звуковую пластичность, способность находить звуковое исполнение в соответствии с оттенками и красками самой картины — в этом заключалась главная задача. В процессе работы отбирались точные звуковые средства, предметы, с помощью которых находились необходимые звуки, речеголосовые приспособления. Наконец мы слышим жизнь маленького города: бляение козлика, скрип калитки, порывы ветра — обычную повседневную жизнь. Вдруг, как символ наивной чистой любви, возникает звук колокола, который меняет весь звуковой фон, искажает прежнюю звуковую партитуру. Мы словно взлетаем и оказываемся на небесах, летим на крыльях любви вместе с влюбленными. Звуки становятся ирреальными, небытовыми, отражающими общение этой пары на духовном, бестелесном уровне. Полет продолжается, ветер усиливается, любовь выходит из берегов — и мы снова слышим жизнь города, исполненную простых житейских событий, выраженных звуковыми средствами. За счет контрастных звуковых выразительных средств раскрывается стиль автора. Парадоксальность картины находит свое отражение и в звуковом решении, кроме сюжетной линии прорабатывается также и стилистическая. Отметим, что будущим актерам непросто понять и обнаружить эти звуковые особенности, находить и извлекать соответствующее звучание. Также трудности вызывает задача по соединению в звуке событийной канвы и авторского стиля.

Еще одним примером может служить работа над картиной Ивана Крамского «Пасечник» студентов того же курса. Полотно написано в реалистической манере. Фигура пасечника — олицетворение спокойствия и умиротворения, принятия жизни такой, как она есть. Он один, жизнь идет своим чередом. Смиранный старик принимает свою судьбу, живет делом своей жизни, любит своих пчел. На лицо и руки старика падает луч солнца, словно подчеркивая его

единение с природой. Художником аккуратно подмечены детали: босые ноги, ключ, висящий на поясе, крест поверх рубахи. Спина сгорблена, но на лице старика умиротворенная улыбка, она озаряет его лицо. Полотно написано в различных оттенках зеленого, что еще больше подчеркивает покой, мир, постоянство в душе старика. Несмотря на очевидную внешнюю форму, которую транслировала картина, будущие актеры создали совершенно противоположное звуковое решение. В поисках событийно-действенного ряда возник блокбастер: старик роняет улей, борется с пчелами, убегает от них и прыгает в озеро. Событие, характерное для современного фрагментарного мышления, было нафантазировано, взято из сознания студентов. Учащиеся не смогли уловить эмоциональный фон картины, не почувствовали энергию этого персонажа, не нашли адекватного картине события. Актеры придумывали, опираясь не на картину, не вслушиваясь в нее. Формирование тонкой звуковой стилистики продолжалось долгое время. Будущие актеры были погружены в творчество самого художника, читали его биографию, историю написания полотна, аналитические статьи искусствоведов. Также они слушали записи звуков леса. Важно подчеркнуть, что им было дано задание создать звуки разного леса: лес в солнечный летний день, лес морозным утром, дождливый осенний вечер в лесу, утренний весенний лес. Наконец мы слышим щебетанье птиц, стрекот кузнечиков, едва слышный шелест деревьев в летнем лесу, легкое дуновение теплого ветерка, шуршание ежика в траве, жужжание любимцев пожилого крестьянина — пчел, дыхание старика. Прекрасный день, ничто не предвещает беды. Он неторопливо точит косу в надежде собрать пучок сена, но налетает ветер, мы слышим раскаты грома вдали, гроза приближается, начинается дождь — капля, другая, и мы оказываемся под проливным дождем вместе с этим пожилым человеком. Он неспешно встает и удаляется на поиски укрытия.

Поиск звуковых нюансов и точных выразительных средств, умение прислушиваться и различать особенности одной и той же атмосферы в разных условиях существования способствуют обретению эмоционального слуха, чувства стиля, навыка подмечать тонкости в звуке. Это становится основой интонационной выразительности — сначала на звуковом уровне, потом на уровне слова, а затем и в художественном тексте, и в текстах своих персонажей на сцене.

Далее мы переходим от анализа и формирования интонационной выразительности звукового уровня к работе над интонацией осмысленного слова, и здесь необходимо подчеркнуть, что, по мнению Т. Я. Радионовой, в основе процесса интонирования лежат интонационные универсалии — логические конструкции генеративного типа [17]. Так, детское сознание интонирует себя нарративно, поэтому в древних культурах отражен тип горизонтального повествовательного мышления. Когда человек начинает осознавать себя как личность, возникает вопрошающая интонация. Мелодическое воплощение вопрошающей интонации может варьироваться, однако с точки зрения диахронии и эстетических парадигм она универсальна и несет в себе

семантику поиска и логического раздвоения. Интонационные универсалии вопрошания — аккумуляторы информации о вечном поиске человека, кристаллизованном в вопросах о смысле жизни. Вопрошание есть предвосхищение будущего конфликта, вспомним знаменитое вопрошание Гамлета: «Быть или не быть?»

В мировой драматургии художественное мышление начало интонационно обогащаться с расцветом шекспировского творчества. Еще один знаковый этап становления интонационной выразительности в театре — разработка чеховской драматургии. Субъекты чеховского нарратива не способны реализовать свои духовные потребности; они задаются вопросами экзистенциального характера, но такое вопрошание имплицитно, оно затрагивает внутреннюю жизнь личности.

Чеховское мироощущение находит отражение в особой тональности письма, в частности в противительной интонации, которая достигается при помощи разделительных союзов «а» и «но». Субъект мучится вопросами, которые он не в силах разрешить.

Методологическое значение интонационных универсалий сложно переоценить. Не будучи представленными в константном виде в каком-либо произведении, тем не менее они очерчивают перед нами путь интонационной реализации художественного текста. Они сочетают в себе устойчивое и вариантное: то, что способно передать опыт чувствования в определенную эпоху, и то, что транслируется в конкретной речевой ситуации. Речь всегда несет на себе отпечаток эмоционального состояния, вне эмоциональной окраски она невозможна: даже безразличие есть выражение определенных эмоций.

Безразличие — примета современности, поэтому воспитание интонационной выразительности является первостепенной задачей педагога по сценической речи.

Сценическая речь входит в особый тип дискурса, который мы обозначим как театральный. Его природа синкретична, следовательно, перед нами многомерное коммуникативное пространство, семиотическая сложность которого обусловлена взаимодействием сразу нескольких кодовых систем: визуальной, аудиальной, собственно вербальной. Тут будет уместно привести определение Н. Д. Арутюновой: «Дискурс — это речь, “погруженная в жизнь”» [18, с. 137]. Современные исследователи рассматривают дискурс как сложное образование, вбирающее в себя целый ряд значимых компонентов. С этой точки зрения иллюстративна триада Р. Якобсона: адресат — текст — адресант. В театральной практике фигура адресанта усложнена. С одной стороны, в этой функции выступает автор драматического произведения — тот, кто транслирует смысл посредством созданного им текста. С другой, транслятором смыслов становится режиссер постановки — человек, чье видение преломляет исходный материал сквозь собственные модусные рамки, следовательно, участвует в расстановке идейно-тематических акцентов. Наконец, транслятором смыслов на сцене становится актер, чье проживание роли либо очерчивает, либо нивелирует замысел произведения. Актер, в свою очередь,



выполняет функцию и адресата, и канала трансляции (согласно формуле Г. Ласуэлла) [19]. Адресатом в данном случае выступает коллективный реципиент — аудитория. Если адресат аккумулирует определенные смыслы своего высказывания (спектакль правомерно считать сложным высказыванием) в соответствии с собственными базовыми знаниями (набором исходных предположений), интенциями и коммуникативными задачами, то коллективный адресат воспринимает послание в зависимости от горизонта своего ожидания [20]. Коммуникативный успех зависит и от параметров текста (принципиальное значение здесь играет звучащая речь), и от контекста, внутри которого разворачиваются определенные события. Вся совокупность представленных параметров и будет называться дискурсом — сложным коммуникативным пространством, включающим транслятора, реципиента, текст, контекст и все сопутствующие ему характеристики.

Мы особо подчеркнули здесь значимость звучащей речи. От того, как именно проживается текст в речевом потоке, зависит формирование определенных образов в сознании аудитории и коммуникативный успех всего произведения. Следовательно, большое внимание в практике сценической речи должно уделяться интонации — сложной подсистеме языка, которая напрямую участвует в семантизации текста.

Исследования интонации, свойственной русской речи, начались во второй половине XIX века. В этот период ученые пытались графически репрезентировать движение речевого тона с помощью различных обозначений (например, стрелки над текстом) и нотных знаков, способных зафиксировать нюансы звучащей речи.

Например, у актеров музыкального жанра, как известно, есть четкая партитура. Нотный стан определяет движение тона голоса вокалиста: выше, ниже. Существует множество музыкальных терминов, помогающих создать точную партитуру роли. Композитор подсказывает певцу с помощью этих обозначений, где усилить или ослабить звучание, где замедлить или ускорить темп, где повысить или понизить тон. Вот только некоторые музыкальные термины: *adagio* (медленно), *agitato* (возбужденно, взволнованно), *allegro* (скоро), *andante* (не спеша, шагом), *accelerando* (ускоряя), *animato* (воодушевленно, оживленно), *brioso* (живо, оживленно, весело), *con moto* (подвижно, с движением), *cantabile* (певуче), *con dolore* (с грустью, болью, тоской), *crescendo* (постепенно усиливая звучание), *diminuendo* (постепенно уменьшая звучание), *doloroso* (грустно, печально), *dolce* (ласково, нежно), *energico* (энергично, сильно), *espressivo* (выразительно, ярко), *gioioso* (игриво, весело, радостно), *grave* (тяжело, значительно, торжественно), *largo* (широко, медленно), *lento* (протяжно, медленно, слабо), *meno mosso* (менее скоро, медленнее), *moderato* (умеренно, сдержанно), *piu mosso* (более подвижно, оживленно), *piano* (тихо), *poco* (немного, не очень), *recitando* (декламируя, рассказывая), *rigoroso* (строго, точно [соблюдая ритм]), *risoluto* (решительно), *ritardando* (постепенно замедляя), *simplice* (просто, естественно), *tranquillo* (спокойно, безмятежно), *vivo* (живо), *vigoroso* (бодро, энергично).

Многообразие музыкальных «маяков» дает возможность до мелочей продумать детали, отобрать для определенной роли наиболее подходящие выразительные средства. При этом от артистов музыкального жанра также требуется и внутреннее наполнение, и проживание речевого фрагмента. Закономерен вопрос: относится ли интонация к семантически однозначным подуровням языка? Обладает ли она денотативным компонентом или ограничена сигнификаторным?

Вопрос о статусе интонации как автономной по отношению к уровням языковой системы концептологемы активно разрабатывается в современном языкознании. Большинство исследователей выделяет особое концептуальное поле лингвистики — интонологию, имеющую собственный объект, методологию познания, терминологический тезаурус и задачи. Признание автономности интонации обусловлено тем, что в определенных дискурсивных практиках она может быть единственным средством выражения, восприятия и трансляции смысла высказывания. Интонация имеет собственные единицы функционирования и измерения. Их репертуар ограничен; различные исследователи дефинируют их по-разному: интонема (В. А. Артемов, Г. Н. Иванова-Лукьянова), интонационная конструкция (Е. А. Брызгунова), просодема (С. В. Коздасов) [цит. по: 21].

Тем не менее сам факт наличия и функционирования таких единиц имеет важное теоретико-практическое значение: он предполагает, что интонация, вопреки устоявшемуся со времен Ф. де Соссюра мнению, имеет свою семантику. Однако четкой дифференциации интонации и ее единиц по-прежнему нет, что объясняет множественность подходов к ее изучению.

Первый подход, сегментный, ориентирован на изучение интонации как некоего контура, который накладывается на определенные синтаксические структуры (В. А. Артемов, В. Г. Генина, Р. Дворжецкая, И. С. Тихонова и др.).

Второй подход, суперсегментный, основан на первичности интонационной структуры по отношению к сегментным структурам (В. Б. Касевич, Е. М. Шабельникова, В. В. Рыбин).

Третий подход (синтезирующий) направлен на изучение интонации в связи с лексико-грамматическими структурами и контекстом (Е. А. Брызгунова, Т. М. Николаева, Н. Д. Светозарова, Н. В. Черемисина) [цит. по: 21].

Интонация как звуковое средство языка рассматривается, как правило, в двух аспектах: фонетическом и функциональном. В первом случае акцент ставится на различном соотношении количественных изменений основного тона, длительности, тембре, интенсивности, которые участвуют в выражении смысловых и эмоциональных различий в высказывании. Во втором интонация рассматривается как звуковое средство языковой системы, с помощью которого говорящий и слушающий выделяют в потоке речи и само высказывание, и его смысловые части, а также противопоставляют высказывания по их интенциональности и субъективному модусу (отношение к содержанию высказывания). Театральный дискурс предполагает использование синтетического подхода как наиболее продуктивного, в частности интонационной теории Е. А. Брызгуновой.

Известно, что во всех языках можно определить основные интонационные модели, присущие носителям данного языка. Так, французский фонетист П. Делаттр выделяет десять базовых интонаций французского языка. В английском и испанском языках филологами выделено семь, а в немецком шесть интонационных моделей. Автор русской интонационной теории Е. А. Брызгунова считает, что в русском языке можно выделить семь типов интонационных конструкций. Интонационные конструкции (ИК) — это некие модели, типы соотношений тона, тембра, интенсивности и длительности звучащей речи. Обозначаются они следующим образом: ИК-1, ИК-2, ИК-3, ИК-4, ИК-5, ИК-6, ИК-7. ИК реализуется в речевом такте (синтагме). В каждой интонационной конструкции необходимо выделить главное по смыслу слово, на ударном слоге которого и происходит смена тона. Ударный слог главного по смыслу слова синтагмы является ее интонационным центром. Все ИК имеют интонационный центр, а остальной речевой такт (синтагма) делится на предцентровую и постцентровую часть.

Центр ИК может находиться в начале, в середине или в конце речевого такта. В зависимости от соотношения составных частей ИК можно выделить 4 вида:

Центр: *Дождь*<sup>1</sup>.

Предцентровая — центр: *Ира едет в театр*<sup>1</sup>.

Где *Ира едет в те* — это предцентровая часть, а *атр* — центр.

Предцентровая — центр — постцентровая: *И Константин*<sup>1</sup> *едет в театр*.

*И Констан* — предцентровая часть, *тин* — центр, *едет в театр* — постцентровая часть.

Центр — постцентровая: *Петя*<sup>1</sup> *едет в театр*.

*Пе* — центр, *тя едет в театр* — постцентровая часть.

Интонационная теория Е. А. Брызгуновой, ориентированная первоначально на студентов-иностранцев, изучающих русский язык, позволила создавать простую и понятную транскрипцию. В ней обозначаются границы интонационного членения — речевой такт (синтагма), а над ударным гласным слова, являющегося интонационным центром, ставится цифра, обозначающая тип интонационной конструкции.

Возьмем фразу:

*Выдающийся актёр*<sup>1</sup>.

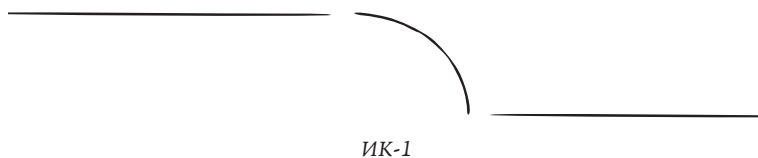
Эта фраза состоит из одной синтагмы, смысловым центром которой является слово *актер*, ударение в слове падает на слог *тер*, слог *тер* является интонационным центром конструкции. Над ним мы ставим цифру 1, обозначающую тип ИК.

Необходимо отметить, что у разных филологов отличаются графические изображения интонационных конструкций. Важно, чтобы графика точнее передавала интонационное своеобразие каждой ИК. В настоящей статье мы используем графику кандидата филологических наук, доцента МГУ И. В. Одинцовой.

### Первая интонационная конструкция — ИК-1

Наиболее типичным ее проявлением считается повествовательное предложение при выражении завершенности. Условно можно назвать эту интонацию так: «интонация точки».

*Матвей пишет пьёсу.<sup>1</sup> И Пелагёя пишет пьёсу.<sup>1</sup> Они — драматурги.<sup>1</sup>*



При реализации этого типа интонационной конструкции в предцентровой части тон движется по среднему уровню, в интонационном центре (ударный гласный главного по смыслу слова синтагмы) резко падает вниз и далее движется по низкому уровню в постцентровой части.

*Матвей пишет пьёсу.<sup>1</sup>*

Главным по смыслу словом этого односинтагменного предложения является слово *пьеса*. Ударный слог *пье* — интонационный центр этого предложения. Поэтому именно в нем и происходит смена тона от среднего к более низкому.

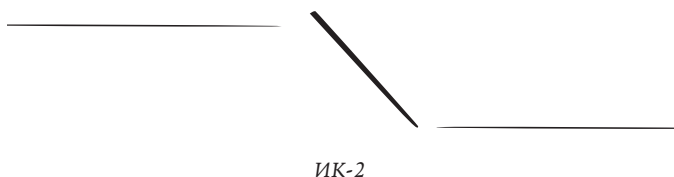
### Вторая интонационная конструкция — ИК-2

Наиболее характерным проявлением ИК-2 можно считать вопросительное предложение с вопросительным словом, иными словами, вопрос со словами «что», «кто», «как», «зачем», «почему».

*Кто<sup>2</sup> идет в театр? Зачем<sup>2</sup> взяли этот роман?*

Также типично употребление этой конструкции в предложениях при выражении обращения, требования, восклицания.

*Сергёй<sup>2</sup>! Стёй<sup>2</sup>! Там опасно!*



Интонационная конструкция второго типа реализуется следующим образом: предцентровая часть произносится на среднем тоне говорящего. На гласном центра тон может незначительно повышаться или остается на прежнем уровне. В постцентральной части тон немного понижается и движется на этом уровне до конца синтагмы. Но главной особенностью этой интонационной конструкции является произнесение гласного центра с усилением словесного ударения. И если ИК-1 констатирует, то ИК-2 подчеркивает, противопоставляет.

Например:

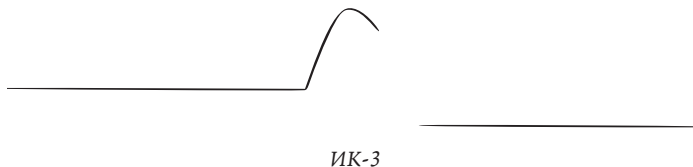
*Там находится библиот<sup>2</sup>ка!* (Именно библиотека, а не кинотеатр.)

*Это мо<sup>2</sup>й учебник.* (Именно мой, а не твой.)

### Третья интонационная конструкция — ИК-3

Наиболее характерным употреблением ИК-3 является вопросительное предложение без вопросительного слова, то есть вопросы без слов «кто», «что», «как», «где», «когда», «почему» и т. д.

*Это Ва<sup>3</sup>ш билет? Вас зовут Ви<sup>3</sup>ктор? Оля рис<sup>3</sup>ует?*



В предцентральной части ИК-3 тон говорящего движется по среднему уровню. На гласном центра тон резко повышается в пределах одного слога, а не целого слова. В постцентральной части тон понижается и движется по низкому уровню. Этот тип ИК можно условно назвать «интонацией вопроса», хотя она употребляется не только в вопросительных фразах.

Разберем пример:

*Вас зовут Ви<sup>3</sup>ктор?* (Именно так? Точно Виктор?)

Центр синтагмы — слог *Вик, вас зовут* — предцентровая часть, а *тор* — постцентровая. Соответственно, *вас зовут* произносится на среднем тоне, в интонационном центре тон резко повышается, а *тор* мы говорим на тоне ниже среднего.

Употребление ИК-3 возможно также при сопоставлении:

*Я танц<sup>3</sup>ую, / а ты музици<sup>1</sup>руешь.*

Или при перечислении:

*Ма<sup>3</sup>рия, / Ири<sup>3</sup>на, / Светла<sup>3</sup>на / идут на кон<sup>1</sup>церт.*

#### **Четвертая интонационная конструкция — ИК-4**

Наиболее ярким проявлением ИК-4 считаются вопросительные предложения со значением сопоставления.

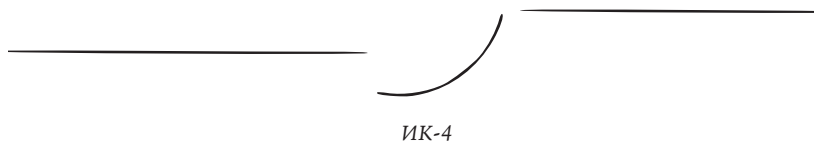
*Я пою. А ты<sup>4</sup>?*

*Тимофей сдал экзамен. А Егор<sup>4</sup>?*

Часто этот тип интонационных конструкций используется в вопросах анкетного характера:

*Ваше<sup>4</sup> имя? Фамилия<sup>4</sup>? Образова<sup>4</sup>ние?*

В то же время ИК-4 часто можно встретить в предложениях при выражении незавершенности, перечисления, сопоставления.



Реализуется этот тип ИК так: в предцентровой части тон говорящего соответствует среднему уровню. На гласном центра тон понижается, а затем постепенно поднимается. Повышение тона сохраняется и в постцентровой части.

Приведем пример:

*А Мари<sup>4</sup>на когда напишет?*

Представим, что смысловое ударение стоит на слове *Марина*. Ударный слог, являющийся интонационным центром, — *ри*. Предцентровой частью является *А Ма*, постцентровая часть — *на когда напишет*.

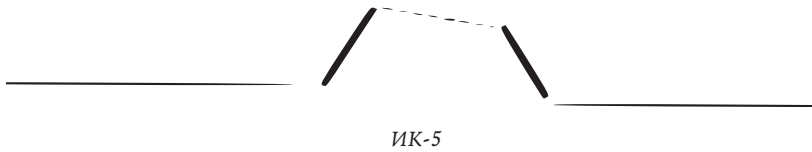
#### **Пятая интонационная конструкция — ИК-5**

Тип ИК-5 реализуется во фразах, передающих высокую степень выраженности признака, действия, состояния. Этот тип ИК можно определить как «интонацию восклицания», согласно формулировке Г. Н. Ивановой-Лукияновой [22, с. 9].

Например: *Какой<sup>5</sup> прелестный день! Сколь<sup>5</sup>ко новостей было в этом году!*

*Это незабываемое путешествие! Как<sup>5</sup> замечательно!*

Характерным для данного типа интонационной конструкции является наличие двух интонационных центров. Первый центр находится на ударном слоге слова, обозначающего признак или степень его выраженности (в приведенных примерах это слова «какой», «сколько», «незабываемое», «как»). Вторым центром является ударный слог слова, к которому относится признак или степень его выраженности (слова «день», «новостей», «путешествие», «замечательно»). Следовательно, в предложении «Какой прелестный день!» первым интонационным центром является слог *кой* слова *какой*, а вторым — слог *день* слова *день*.



Данный тип интонационной конструкции реализуется следующим образом: в предцентровой части тон движется по среднему для говорящего уровню. В первом центре тон поднимается выше среднего уровня и сохраняется на нем на протяжении нескольких слогов. Во втором центре тон понижается до среднего уровня. В постцентровой части тон движется на уровне ниже среднего.

*Какой<sup>5</sup> у него голос!*

В этой фразе два интонационных центра: на слоге *кой* (главное слово, обозначающее признак, — какой) и слоге *го* (главное слово, к которому относится признак, — голос). В первом интонационном центре тон поднимается, а во втором падает до уровня ниже среднего. Предцентровая часть *ка* произносится на среднем уровне, а постцентровая *лос* на уровне ниже среднего.

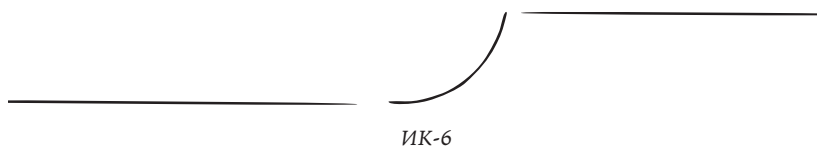
### **Шестая интонационная конструкция — ИК-6**

Наиболее типичными случаями употребления ИК-6 являются выражения качественной и количественной оценки в предложениях с местоимениями и без них.

*Жара<sup>6</sup> сегодня!*

Предложение, произнесенное с ИК-6, «Жара сегодня!» можно приравнять к предложению «Какая жара сегодня!» со значением «очень жарко».

*Листьев<sup>6</sup>!* (Подразумевается, что много листьев.)



Движение тона в предцентральной части идет по среднему для говорящего уровню. На гласном центра происходит плавное, постепенное повышение. Установившийся уровень тона сохраняется и на постцентральной части.

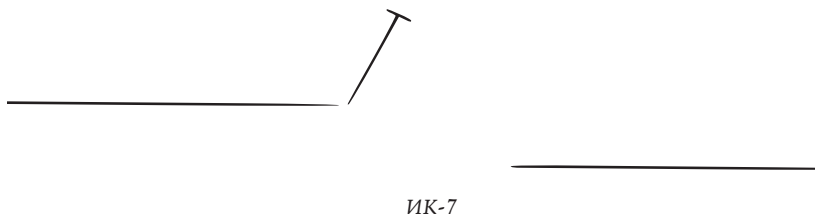
Таким образом, *жара сегодня* будет произноситься так: в предцентральной части — *жа* — тон идет по среднему уровню, центром конструкции является слог *ра*, в котором тон немного повышается, а в постцентральной части *сегодня* это повышение сохраняется до конца.

### Седьмая интонационная конструкция — ИК-7

Типичным употреблением этой ИК является выражение экспрессивного несогласия и отрицания в предложениях с местоименными словами. В предложениях со значением эмоционального отрицания признака, действия, состояния ИК-7 проявляется наиболее ярко.

*Како́й он артист!* (В значении «плохой артист».)

*Когда́ это случится!* (В значении «случится не скоро, если вообще произойдет».)



Движение тона в предцентральной части идет на среднем для говорящего уровне. На ударном гласном тон резко повышается, что схоже по мелодическому контуру с ИК-3. Но в интонационном центре ИК-7 возникает фонетическое явление так называемого кнаклаута, то есть смычки голосовых складок. Это явление довольно редкое в русском языке. Характерным примером может служить ответ «Не-а!», в котором происходит смычка голосовых связок перед заударным гласным. В постцентральной части движение тона ниже среднего уровня, то есть ниже уровня предцентральной части.

Разберем пример: «Да *Како́й там спектакль!*»

Центром интонационной конструкции будет слог *кой* в слове *какой*. Соответственно, вся предцентральная часть, а именно *да ка*, произносится на среднем



уровне голоса говорящего, в интонационном центре тон резко повышается и происходит смычка голосовых складок, а постцентровая часть *там спектакль* произносится ниже среднего уровня.

Для простоты понимания каждого интонационного контура мы использовали фразы, состоящие из одной синтагмы. Если же взять фразу, состоящую из двух синтагм, то интонационная транскрипция будет выглядеть следующим образом:

*Когда все задания будут выполнены,<sup>3</sup> / я лягу спать<sup>1</sup>.*

В первой синтагме используется ИК-3 с центром в слове *вы*, а вторая синтагма представлена ИК-1 с интонационным центром *спать*. Наклонной чертой обозначено синтагматическое деление предложения. Чем больше синтагм в предложении, тем разнообразнее и сложнее будет интонационная партитура фразы.

Важно подчеркнуть: синтагматическое членение фраз вариативно, и в звучащей речи одна и та же фраза может быть разделена на разное количество синтагм. Одна и та же синтагма может быть произнесена в определенных условиях с разными типами ИК. Исследования русской звучащей речи показывают, что существуют различные возможности для синонимичного употребления интонационных типов. Е. А. Брызгунова приводит убедительные примеры вариативности использования ИК в своей книге «Эмоционально-стилистические различия русской звучащей речи». Например, исследует звучание рассказа В. Шукшина «Сапожки» в исполнении Г. Сорокина и С. Юрского и отмечает, что действенные задачи подсказывают актерам различные выразительные средства, в итоге возникают нюансы, тонкости в прочтении материала; рождается индивидуальная интонационная партитура, созданная на основе одного и того же текста.

Рассмотрим начало рассказа «Сапожки» в исполнении Г. Сорокина [23].

*Ездили в город за запчастя<sup>3</sup>ми, / и Сергей Духанин<sup>6</sup> / увидел там в магазине<sup>6</sup> /*

*женские сапо<sup>1</sup>жки. / И потеря<sup>3</sup>л покой<sup>1</sup>: / захотелось купить такие жен<sup>1</sup>е.*

Этот же фрагмент исполняет С. Юрский [23].

*Ездили в г<sup>3</sup>ород за запчастя<sup>3</sup>ми, / и Сергей Духанин<sup>3</sup> / уви<sup>3</sup>дел там, / в магазине<sup>2</sup> /*

*женские сапо<sup>1</sup>жки. / И потеря<sup>3</sup>л покой<sup>1</sup>: / захот<sup>3</sup>елось купить такие жене.*

Приведем другой отрывок в исполнении Г. Сорокина [23].

*... / На душе<sup>3</sup> было / хорош<sup>1</sup>о. / Жалко, если бы сейчас что-нибудь спугну<sup>3</sup>ло /*

*это хорошее состоя<sup>2</sup>ние, / эту редкую гостю<sup>5</sup> — / мину<sup>2</sup>ту.*

Та же фраза в исполнении С. Юрского [23].

.../ На душе<sup>6</sup> было // хорошо<sup>2</sup>. / Жалко<sup>2</sup>, / если бы сейчас что-нибудь спугнуло<sup>2</sup> /  
это хоршее<sup>5</sup> состояние, / эту редкую<sup>6</sup> / гостью<sup>1</sup> / мину<sup>1</sup>ту.

Необходимо отметить, что в потоке речи каждый тип ИК может быть представлен большим количеством различных реализаций — как нейтральных, так и эмоциональных.

Различия могут заключаться в степени выраженности ИК. То есть интонационная конструкция реализуется: «выше — ниже, быстрее — медленнее, резко — плавно, громче — тише, слитно — отдельно, размеренно — контрастно и др.» [24, с. 154]. Следовательно, многообразие этих вариаций дает множество выразительных средств. Если говорить об эмоциональных реализациях ИК, то они создают еще большие возможности для разнообразия звучащей речи. «Каждая из эмоциональных реализаций отличается от нейтральной или движением тона, или тембровой окраской, или ритмической структурой» [24, с. 156].

Необходимо отметить также, что у всех людей существует свой центр голоса, определяющий средний тон говорящего, на котором обычно и произносятся предцентровые части ИК. При реализации конструкции в ее центре происходит повышение или понижение тона, которое становится значимым относительно среднего тона. Однако средний тон тоже индивидуален. «Интонации каждого голоса характеризуются значительным разнообразием индивидуальных параметров. К ним относятся и основной тон, и уровень интенсивности, и длительность звучания каждой фонемы, и форма спектра (по-скольку составом спектра определяется тембр голоса)» [25, с. 22].

Все это свидетельствует о том, что интонационно-звуковые возможности интерпретации любого художественного текста бесконечно многообразны. Тембр, сила голоса, длительность ударного гласного в интонационном центре, интервал между уровнями движения тона в ИК, степень повышения и понижения в разных интонационных конструкциях, темп речи, интонационная синонимия — все это создает неповторимость прочтения авторского текста. Практическая работа над интонационной выразительностью слова на основе филологического инструментария в театральной практике ведется по двум направлениям. Первое направление предполагает формирование умения вслушиваться в существующие художественные образцы и выделять интонационные нюансы авторского прочтения; второе — пробовать не только повторять интонационную партию великих мастеров, но и создавать на ее основе свою индивидуальную трактовку художественного произведения.

Художественная речь, безусловно, представляет собой речь эмоциональную. В эмоциональной речи повышается интонационная составляющая выразительности. Следовательно, театр нуждается в интонационно выразительной речи, способной воздействовать на зрителя. Отсутствие интонационной

выразительности, монотонность — это не правило, а исключение в русском языке. Поиск новых возможностей развития интонационной выразительности в эпоху обесценивания слова, его замены на другие выразительные средства представляется первоочередной задачей театрального педагога. Двухуровневый подход в развитии интонационной выразительности, предполагающий обогащение как воспринимающей (слуховой), так и воспроизводящей (голосовой) составляющих речи, помогает расширить речевые возможности актера, сделать его способным правдиво и ярко выражать в слове «жизнь человеческого духа роли».

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Эткинд Е. «Внутренний человек» и внешняя речь: очерки психопоэтики русской литературы XVIII–XIX веков. М.: Языки славянской культуры, 1998. — 446 с.
2. Захватова Е. А. Интонация сценического монолога // Язык и культура. 2012. №2. С. 1–7.
3. Васильев Ю. А. Элемент «театральности» в обучении искусству речи // Специальное образование. 2020. №2 (58). С. 115–121.
4. Автушенко И. А. Речь актера и эмоциональный слух // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2009. №2. С. 1–13.
5. Кузин А. С. Человек, говорящий и живущий на сцене // Ярославский педагогический вестник. 2017. №4. С. 2–6.
6. Проколова Н. Л. Идеациональные ценности сценической речевой культуры новейшего времени // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2008. №1. С. 209–212.
7. Lobanov B., Zhitko V. Software subsystem analysis of prosodic signs of emotional intonation // Lecture Notes in Computer Science. 2019. Vol. 11658 LNAI. P. 280–288.
8. Trubach O. K., Gorshkova D. I., Sklyar L. N. Comparative Analysis of Phonetic Systems of the Russian, French and Chinese Languages // RUDN Journal of Language Studies, Semiotics and Semantics. 2023. Vol. 14. №1. P. 171–188.
9. Сополев Т. И. Упражнения и этюды с музыкой у студентов-первокурсников актерско-режиссерской группы // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. №2. С. 172–185.
10. Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 3. М.: Искусство, 1955. — 504 с.
11. Выготский Л. С. Мышление и речь. СПб.: Питер, 2019. — 432 с.
12. Петрова А. Н. Сценическая речь. М.: Искусство, 1981. — 191 с.
13. Пронина М. П. Речевой слух и некоторые способы его совершенствования // Сценическая речь: прошлое и настоящее. Избранные труды кафедры сценической речи Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. СПб.: СПбГАТИ, 2009. — 440 с.
14. Селиверстов В. И., Гаубих Ю. Г. Словарь логопеда. М.: Владос, 2020. — 287 с.
15. Автушенко И. А. Сценическая речь и эмоциональный слух. М.: ВГИК, 2012. — 124 с.
16. Косенко В. С. Опыт одного экзамена: упражнение «Звуковой образ картины» // Искусство сценической речи. Вып. 3/сост. и отв. ред. И. Ю. Промптова. М.: ГИТИС, 2018. С. 76–82.
17. Радионова Т. Я. Интонация и ее общеэстетическое значение // Академические тетради. Вып. 13. Единая интонология. URL: <http://www.independent-academy.net/science/tetradi/13/radionova2.html> (дата обращения: 10.10.2023).
18. Арутюнова Н. Д. Дискурс. Речь // Лингвистический энциклопедический словарь / глав. ред. В. Н. Ярцева. М.: Большая российская энциклопедия, 2002. С. 136–137.
19. Lasswell H. D. Power and Personality. New York: Norton, 1948. 262 p.
20. Хайдеггер М. Исток художественного творения. М.: Академический проект, 2008. — 542 с.
21. Баранов Р. Е. Пособие по русскому языку с основами языкознания. М.: МПГУ, 2015. — 149 с.
22. Иванова-Лукьянова Г. Н. Культура устной речи. Интонация, паузирование, логическое ударение, темп, ритм. М.: Флинта: Наука, 1998. — 196 с.

23. Брызгунова Е. А. Эмоционально-стилистические различия русской звучащей речи. М.: Издательство МГУ, 1984. — 117 с.
24. Брызгунова Е. А. Интонационная организация сценической речи // Русское сценическое произношение. М: Наука, 1986. С. 151–165.
25. Черемисина Н. В. Русская интонация: поэзия, проза, разговорная речь. М.: Русский язык, 1989. — 241 с.

## REFERENCES

1. Etkind E. *Vnutrennij chelovek i vneshnyaya rech: ocherki psikhopoetiki russkoj literatury XVIII–XIX vekov* [Inner Man and External Speech: Essays on the Psychopoetics of Russian Literature of the 18th–19th Centuries]. Moscow: Yazyki slavyanskoj kultury, 1998. 446 p.
2. Zahvatova E. A. *Intonacija scenicheskogo monologa* [Stage Monologue Intonation]. *Yazyk i kultura*. 2012, no. 2, pp. 1–7.
3. Vasilev Yu. A. *Element "teatralnosti" v obuchenii iskusstvu rechi* [The Element of Theatricality in Teaching the Art of Dramatic Speech]. *Special Education*. 2020, no. 2 (58), pp. 115–121.
4. Avtushenko I. A. *Rech aktera i emocionalnyj sluh* [Actor's Speech and Emotional Hearing]. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2009, no. 2, pp. 1–13.
5. Kuzin A. S. *Chelovek, govoryashchij i zhivushchij na scene* [The Person Speaking and Living on the Stage]. *Yaroslavl Pedagogical Bulletin*. 2017, no. 4, pp. 2–6.
6. Prokopova N. L. *Ideacionalnye cennosti scenicheskoy rechevoj kultury novyejshego vremeni* [Ideational Values of Stage Speech Culture of Modern Times]. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2008, no. 1, pp. 209–212.
7. Lobanov B., Zhitko V. Software Subsystem Analysis of Prosodic Signs of Emotional Intonation. *Lecture Notes in Computer Science*. 2019, vol. 11658 LNAI, pp. 280–288.
8. Trubach O. K., Gorshkova D. I., Sklyar L. N. Comparative Analysis of Phonetic Systems of the Russian, French and Chinese Languages. *RUDN Journal of Language Studies, Semiotics and Semantics*. 2023, vol. 14, no. 1, pp. 171–188.
9. Sopolev T. I. *Uprazhneniya i ei'udy s muzykoj u studentov-pervokursnikov aktersko-rezhisserskoj grupy* [Exercises and Stage Studies with Music by First-Year Students of the Acting and Directing Courses]. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 2, pp. 172–185.
10. Stanislavsky K. S. *Sobranie sochinenij: v 8 t. T. 3* [Collected Works in 8 vols. Vol. 3]. Moscow: Iskusstvo, 1955. 504 p.
11. Vygotky L. S. *Myshlenie i rech* [Thinking and Speech]. St. Petersburg: Piter, 2019. 432 p.
12. Petrova A. N. *Scenicheskaja rech* [Stage Speech]. Moscow: Iskusstvo, 1981. 191 p.
13. Pronina M. P. *Rechevoj sluh i nekotorye sposoby ego sovershenstvovaniya* [Speech Hearing and Some Ways to Improve It]. In: *Scenicheskaja rech: proshloe i nastojashchee. Izbrannye Trudy kafedry scenicheskoy rechi Sankt-Peterburgskoj gosudarstvennoj akademii teatralnogo iskusstva* [Stage Speech: Past and Present. Selected Works of the Stage Speech Department of the St. Petersburg State Academy of Theatre Arts]. St. Petersburg: SPbGATI, 2009. 440 p.
14. Seliverstov V. I., Gaubih Y. G. *Slovar logopeda* [The Dictionary of Speech Therapist]. Moscow: Vlados, 2020. 287 p.
15. Avtushenko I. A. *Scenicheskaja rech I emocionalnyj sluh* [Stage Speech and Emotional Hearing]. Moscow: VGIK, 2012. 124 p.
16. Kosenko V. S. *Opyt odnogo ekzamena: uprazhnenie "Zvukovoj obraz kartiny"* [Experience of One Exam: Exercise Sound Image of a Picture]. In: *Iskusstvo scenicheskoy rechi. Vyp. 3* [The Art of Stage Speech. Iss. 3]. Coll. & ed. by I. Yu. Promptova. Moscow: GITIS, 2018, pp. 76–82.
17. Radionova T. Y. *Intonacija i ee obshcheesteticheskoe znachenie* [Intonation and its General Aesthetic Meaning]. In: *Akademicheskiye tetradi* [Academic Notebooks]. Vyp. 13. *Yedinaja intonologija* [Iss. 13. Unified Intonology]. Available from: <http://www.independent-academy.net/science/tetradi/13/radionova2.html> [Accessed 10th October 2023].

18. Arutyunova N. D. *Diskurs. Rech* [Discourse. Speech]. In: *Lingvisticheskij enciklopedicheskij slovar'* [Linguistic Encyclopedic Dictionary]. Ed. By V. N. Yartseva. Moscow: Bolshaya Rossijskaya enciklopediya, 2002, pp. 136–137.
19. Lasswell H. D. *Power and Personality*. New York: Norton, 1948. 262 p.
20. Hajdegger M. *Istok hudozhestvennogo tvorenija* [Der Ursprung des Kunstwerkes]. Moscow: Akademicheskij proekt, 2008. 542 p.
21. Baranov R. E. *Posobie po russkomu yazyku s osnovami yazykoznaniya* [Russian Language Manual with Linguistics]. Moscow: MPGU, 2015. 149 p.
22. Ivanova-Lukyanova G. N. *Kultura ustnoj rechi. Intonacija, pauzirovanie, logicheskoe udarenie, temp, ritm* [Culture of Oral Speech. Intonation, Pausing, Logical Stress, Tempo, Rhythm]. Moscow: Flinta: Nauka, 1998. 196 p.
23. Bryzgunova E. A. *Emocionalno-stilisticheskie razlichija russkoj zvuchashchej rechi* [Emotional and Stylistic Differences in Russian Speech]. Moscow: Moscow State University, 1984. 117 p.
24. Bryzgunova E. A. *Intonacionnaja organizacija scenicheskoj rechi* [Intonation Organization of Stage Speech]. In: *Russkoe scenicheskoe proiznoshenie* [Russian Stage Pronunciation]. Moscow: Nauka, 1986, pp. 151–165.
25. Cheremisina N. V. *Russkaja intonacija: poezija, proza, razgovornaja rech'* [Russian Intonation: Poetry, Prose, Colloquial Speech]. Moscow: Russkij yazyk, 1989. 241 p.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Косенко Виктория Сергеевна — доцент кафедры сценической речи Российского института театрального искусства — ГИТИС.

E-mail: visha-k@mail.ru

ORCID: 0009-0006-5533-8748

Научный руководитель: Промптова Ирина Юрьевна — кандидат искусствоведения, профессор кафедры сценической речи Российского института театрального искусства — ГИТИС.

#### ABOUT THE AUTHOR

Victoria S. Kosenko — Assistant Professor of Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

Email: visha-k@mail.ru

ORCID: 0009-0006-5533-8748

Scientific supervisor: Irina Yu. Promptova — Cand. Sc. in Art Studies, Professor of the Department of Stage Speech of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

Статья поступила в редакцию: 06.03.2023

Отредактирована: 08.10.2023

Принята к публикации: 10.11.2023

Received: 06.03.2023

Revised: 08.10.2023

Accepted: 10.11.2023

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Косенко В. С. Формирование интонационной выразительности на уроках сценической речи: от звука к слову // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 4. С. 174–196.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-174-196

EDN RGDNII

#### FOR CITATION

Kosenko V. S. Formation of Intonation Expressiveness at the Lessons of Stage Speech: from a Sound to a Word. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 4, pp. 174–196.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-174-196

EDN RGDNII

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-197-215  
EDN RGDQZY  
УДК [792.09+792.075]:821.161.1-2

Г. А. Заславский  
ORCID: 0000-0003-0131-0791  
М. Д. Мокеев  
ORCID: 0009-0002-8907-2627  
С. И. Яшин  
ORCID: 0009-0002-8139-2511  
Российский институт театрального искусства — ГИТИС,  
Москва, Россия

М. М. Абулкатинов  
Саратовский академический театр юного зрителя имени Ю. П. Киселева,  
Саратов, Россия  
ORCID: 0009-0006-9791-2912

С. М. Ковальчик  
Национальный академический драматический театр имени М. Горького,  
Минск, Белоруссия  
ORCID: 0009-0004-9497-9455

И. Г. Коняев  
Театр-фестиваль «Балтийский дом»,  
Санкт-Петербург, Россия  
ORCID: 0009-0003-2875-4779

П. Е. Любимцев  
Театральный институт имени Бориса Щукина  
при Государственном академическом театре имени Евгения Вахтангова,  
Москва, Россия  
ORCID: 0009-0007-1739-2812

## Островский как вербатим XIX века. Актуализация и традиция

### АННОТАЦИЯ

В юбилейный год А. Н. Островского в ГИТИСе в рамках Международной научной конференции «А. Н. Островский. Талант и социум» прошло обсуждение опыта постановок пьес классика на стыке XX и XXI веков. В дискуссии приняли участие режиссеры разных поколений, ставившие Островского на главных театральных площадках страны, на студенческой сцене, в России и за рубежом. Обширный свод пьес великого русского драматурга как вселенная текстов Островского дает возможность понять универсальность общественных проблем, становится идеальным пространством для творческого диалога, для самоидентификации артиста, стимулирует педагогические эксперименты, а также позволяет ощутить связь времен в актуальности конфликтов, обозначенных драматургом.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

А. Н. Островский, русский театр, режиссура, театральная педагогика.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-197-215

EDN RGDQZY

УДК [792.09+792.075]:821.161.1-2

Grigoriy A. Zaslavskiy

ORCID: 0000-0003-0131-0791

Mikhail D. Mokeev

ORCID: 0009-0002-8907-2627

Sergey I. Yashin

ORCID: 0009-0002-8139-2511

Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),  
Moscow, Russia

Murat M. Abulkatinov

ORCID: 0009-0006-9791-2912

Saratov State Academic Theatre for Young Spectator n. a. Yu. P. Kiselev,  
Saratov, Russia

Sergey M. Kovalchik

National Academic Drama Theatre of M. Gorky,  
Minsk, Belarus

E-mail: sigitas@tut.by

ORCID: 0009-0004-9497-9455

Igor G. Konyaev

The Baltic House Theatre-Festival,  
Saint Petersburg, Russia

ORCID: 0009-0003-2875-4779

Pavel E. Lubimtsev

Boris Shchukin Theatre Institute at Evgeniy Vakhtangov State Academical Theatre,  
Moscow, Russia

ORCID: 0009-0007-1739-2812

## Alexander Ostrovsky's Plays as a Verbatim Theatre of the 19th Century. Mainstreaming and Tradition

### ABSTRACT

The International Scholar Conference *A. N. Ostrovsky. Talent and Society* that was held in GITIS was the part of Ostrovsky's anniversary year events. There was a discussion about stage interpretations of the author's plays at the turn of the 20th and 21st centuries. The directors of different generations took part in this venue: those who staged Ostrovsky at the head Russian theatres, on the student stage, local and abroad. An enormous collection of plays written by the great Russian playwright is a real universe. They make it possible to understand the universality of social problems, become an ideal space for creative dialogue and for the actor's self-identification, stimulate pedagogical experiments, and allow one to feel the connection of times in the relevance of the conflicts outlined in the plays.

### KEYWORDS

A. N. Ostrovsky, Russian theatre, directing, theatre pedagogy.

**Григорий Заславский:** С самого начала, говоря о научной конференции к 200-летию со дня рождения Александра Николаевича Островского, мы предлагали дать слово практикам, в нашем случае — режиссерам. В результате выступления практиков заняли почти половину времени — без малого полтора дня, но мы убеждены: это не было временем, отнятым у науки, скорее наоборот. Готовясь опубликовать материалы состоявшегося круглого стола, мы считаем важным в очередной раз показать и доказать, что в театре не всегда возможно четко разделить научную и творческую работу, поскольку работа режиссера, его погружение в пьесу, в текст и интерпретация текста сами по себе являются научно-исследовательским процессом — еще до того, как за дело берется исследователь-театровед или историк театра.

Третий день вместе с учеными-исследователями, театральными режиссерами-практиками и, конечно, со студентами-театроведами, составляющими аудиторию в читальном зале библиотеки ГИТИСа, мы говорим об Островском. И чем больше говорим, тем больше понимаем, что этот разговор может быть бесконечным. Но не бесконечно мучительным, а бесконечно интересным. Сегодня мы задумали провести разговор режиссеров и педагогов, которые в разные годы обращались к Островскому.

Мне было важно, чтобы в разговоре принял участие Михаил Дмитриевич Мокеев, потому что много-много лет назад, когда я учился в ГИТИСе на театроведческом факультете, во время практики на втором курсе я отправился в «Творческие мастерские» Союза театральных деятелей РСФСР — это было волшебное место, где очень талантливые и даже знаменитые и только-только начинающие режиссеры могли ставить то, что им хочется. Там работали Александр Пономарёв, Роман Виктюк, Владимир Космачевский-младший, Владимир Мирзоев, Клим, а в поэтическом представлении выходили на сцену Пригов, Гандлевский, Коваль, а я отправился в мастерскую Мокеева, где Михаил Дмитриевич в репетиционном подвале в Среднем Каретном переулке в тот момент репетировал «Лес» с очень хорошими актерами: с ушедшей от нас, к сожалению, Еленой Казариновой, Юрием Екимовым, Сергеем Шенталинским и другими, тоже очень хорошими, артистами.

Репетиции — это, конечно, особый мир, но тут было какое-то невероятно азартное соединение хороших артистов, режиссера и Островского, получавших невероятное удовольствие от общения друг с другом. И я тоже получал удовольствие от их проб, радостных открытий, влюбляясь в артистов, в спектакль и в «Лес» Островского тоже, в то обилие возможностей, которое Островский предлагает. Для меня это было большим театральным и профессиональным — как для будущего критика — счастьем, которое память сохранила на всю жизнь. В этом обилии возможностей — загадка и счастье (и мука) любой великой пьесы. Вроде бы герои выбирают одно направление и идут в усадьбу Пеньки, но на самом деле Островский оставляет при этом невероятное количество вариантов для прочтения характеров и всех отношений, которые можно развивать в одну, а можно в другую сторону. И дает массу возможностей, которые искусственный интеллект, может, и способен просчитать, но,





Выступает П. Е. Любимцев. В президиуме М. Д. Мокеев, А. Н. Зорин, Г. А. Заславский.

Фото В. Пильгун / Speech by P. E. Lyubimtsev. On the presidium: M. D. Mokeev, A. N. Zorin, G. A. Zaslavsky.

Photo by V. Pilgun

мне кажется, не так, как интуиция или фантазия режиссера. Об этом стоит поговорить. Об Островском и его слове, о том, что драматург предлагает режиссеру и что дает студенту. Пьесы Островского очень часто возникают как дипломные спектакли, потому что, наверное, дают возможность погрузиться в сложный характер, в сильный характер. Но характер и характерность — между этими понятиями дистанция, где-то они пересекаются, а где-то расходятся, как в море корабли. Обо всем этом я предлагаю поговорить.

**Павел Любимцев:** Я сразу хочу извиниться за то, что мое выступление не будет научным и, наверное, не будет оригинальным. Все, что я скажу, известно вам. Мэтрам — безусловно, а молодым, изучающим предмет, надеюсь, знакомо. Я два раза ставил спектакль по Островскому в Учебном театре Щукинского училища. Два года назад — «Лес», который мы возили на фестивали: играли его в Калининграде, в Старом Осколе, в Ярославле — вроде бы даже и с успехом! В этом году поставил «В чужом пиру похмелье» — пьесу, которую в последнее время кинулись играть, причем по причинам прежде всего утилитарным, поскольку она до странности короткая. У Островского таких пьес немного.

В разговоре об Островском я буду опираться не только на свой педагогический и режиссерский опыт, но и на опыт зрительский, читательский. Мне кажется, что одно от другого не отделяется. Чем Островский отличается от других крупных драматургов? Прежде всего, какой-то необыкновенной, особенной драматургичностью. Это, я думаю, все понимают, кто имел дело с Островским. То есть Островский был выдающимся режиссером. Хотя

при жизни драматурга это слово обозначало нечто совсем другое. Слово «режиссер» обрело современный смысл только в конце XIX века, когда Островского уже не было. Что я подразумеваю под драматургичностью? Замечательную *действенность* его пьес. *Там всё со всем увязано*. Всегда. Принцип театральной литературы сформулировал еще Гоголь, и очень точно: в сочинении для театра каждый персонаж в меру своих сил хлопочет о своей надобности. К этому что-либо трудно добавить. «В меру своих сил» — это именно характер, то, о чем сказал Григорий Анатольевич. А «о своей надобности» означает то, что у всех есть задача, цель в каждой сцене, и сквозная задача, сквозная цель, которой они добиваются, — то есть действуют.

Вроде бы это прописная истина, но есть много драматургов, у которых она не всегда соблюдается. Есть драматурги, которые сочиняют историю, пишут интересный текст, даже очень остроумный, очень осмысленный, но, если начать разбирать, кто чего хочет и кто что делает, понять это оказывается довольно трудно. Например, таковы пьесы Шоу. Но это есть не только у Шоу, но и у Шекспира! В Шекспире все время борются драматург и поэт: первый выстраивает действие, а второй отвлекается на прекрасные, роскошные тексты, которые очень легко можно было бы пропустить.

К примеру, зачем в «Гамлете» так поэтически прекрасно рассказывать о смерти Офелии устами Гертруды? Можно просто сказать, что она утонула, тем более эпизод происходит не на сцене, а за сценой. Но у Шекспира изумительно красивый текст по этому поводу.

У Островского такого почти нигде нет. У него все взаимосвязано, все закручено, существует замечательная действенность. К чему это приводит, когда начинаешь работать? Сокращать очень сложно. Например, «Лес» — огромная пьеса, для студенческого спектакля слишком большая. Но нет таких персонажей, которых можно убрать. Все нужны! И про каждого можно ответить, почему и зачем он нужен. Есть отдельные текстовые красоты, которые я позволил себе вымарать просто потому, что спектакль был очень протяженный. И все равно он оказался большим. И я пошел на то, чтобы спектакль шел с двумя антрактами. Мне говорили: будут уходить. Я говорил: кто захочет — пускай уйдет, но по крайней мере действия длинными не будут. Два первых действия пьесы Островского шли вместе, потом — центральный третий акт с Восмибратовым и продажей леса. И два последних акта тоже шли вместе. И зрители не уходили.

Можете мне возразить, что у Островского есть пьесы, которые применительно к студенческому спектаклю сократить очень просто — можно выкинуть целое действие. Например, «Доходное место». Трактир, третий акт: кутеж Юсова и Белогубова, Мыкин, Досужев... Все можно пропустить. Но тогда пьеса обедняется сильно, обедняется ее мир, содержание, проблематика, жизнь. Или, например, «Последняя жертва». «Нескучный сад» легко можно пропустить, где Дульчин познакомился с Пивокуровой, решил на ней жениться и предал Юлию Павловну Тугину. Но для образа пьесы, для истории в целом «Нескучный сад» — этот зловещий карнавал — он, конечно, нужен.

Я вспоминаю «Последнюю жертву» Юрия Завадского, последний спектакль в его жизни, где «Нескучный сад» был совершенно потрясающий — с декорацией Васильева, с музыкой Буцко, с замечательными исполнителями эпизодических ролей... Но если студенческий спектакль не позволяет слишком большую протяженность или курс не очень многочисленный, то можно оставить только центральных персонажей.

Эта драматургичность и делает Островского таким благоприятным автором для студенческих спектаклей. Григорий Анатольевич уже об этом сказал. Разбирать его пьесы — одно удовольствие! На все вопросы можно ответить. Можно ответить даже разными способами, но по крайней мере одним способом точно ответишь. Есть одна вещь, с которой часто сталкиваешься, когда смотришь спектакли по Островскому, — его так называемая актуализация. Островского можно ставить в современных реалиях и вообще переносить действие его пьес в другое время. С некоторыми пьесами это очень легко получается. Например, то же «Доходное место», о котором я уже говорил, легко переносится в любое время, потому что тема взяточничества, коррупции в жизни российского чиновничества вечная. Она была, есть и будет, никуда не денется.

Случаются очень нелепые вещи. Был известный спектакль «Лес», где действие почему-то перенесли в 70-е годы XX века. Более неподходящей пьесы для переноса в 70-е годы XX века, чем «Лес», придумать нельзя. Какие тогда были помещики? Их не было! Они сейчас есть, но в то время их не было. А купцы? Сейчас существуют, а тогда нет. Еще: в 70-е годы разве презирали актеров? Актеров на руках носили, даже незначительных! Это совсем неподходящее время для переноса «Леса». В том спектакле, о котором я говорю, было наворочено все что угодно: там была музыка из 60-х, 50-х, какие-то бытовые приметы, а спасался спектакль тем, что хорошие артисты играли абсолютно традиционно. Правда, в каком-то странном антураже. И за счет этого спектакль вроде как «выезжал» и был смотробен, даже имел успех.

В разные времена актуальность Островского проявляется по-разному. Например, «На всякого мудреца довольно простоты» — это эпоха перестройки. Реформы, которые никому не принесли счастья. И Глузов, «человек злобных взглядов», который решил сделать карьеру, — это как раз в перестройку звучало. Марк Анатольевич Захаров поставил в свое время спектакль «Мудрец». Очень яркий, логичный, там все было увязано. Меня только страшно мучило, что они говорили текст своими словами. Это для меня было совершенно невыносимо. Но художественная логика в спектакле была соблюдена. Или «Не было ни гроша, да вдруг алтын» — пьеса, которую Константин Аркадьевич Райкин перенес на задворки современной Москвы. Сходство большое. Лавки, в которых торгуют краденым, захоластье, нищета — все очень похоже. У Райкина замечательно было придумано, как по авансцене проносится поезд. Это происходит где-то возле полотна железной дороги: мчится поезд, вздымает мусор. Там был какой-то ветродуй, потоки из которого поднимали этот мусор в воздух, и он летел... Но, надо сказать,

поезда и при Островском были. Не обязательно переносить в современность. Но там возникал вопрос: может ли современный ростовщик носить свои миллионы зашитыми в пальто? Наверное, может. Удавится ли он, потеряв часть своего капитала сквозь прореху? Наверное, удавится. Но представить себе, что современный полицейский этот бумажник просто так, по слову возвратит... Вот этого я не могу себе представить.

Или так: молодой человек поцеловал девушку. Обсуждается вопрос: как он ее поцеловал — стоя на улице или в палисаднике? Потому что, если вошел в палисадник, он обязан жениться. Сегодня это довольно странно звучит. Странно и то, что современная девушка, говоря о своем отце, произносит: «Папенька». Либо надо как-то переписывать, либо не надо в другое время переносить. И я тут напомним рассуждение Георгия Александровича Товстоногова: *классика* — это «пьеса о прошлом, написанная сегодня». То есть мы сегодняшним взглядом смотрим на классическое произведение, но оно о прошлом, и ничего тут страшного нет.

Островский нуждается в быте. Вне быта Островский не существует. Только на почве бытописательства не надо сходить с ума — строить натуральные дома и есть настоящую пищу. Для Островского нужен какой-то отобранный быт, без него невозможно сыграть. Во всяком случае, спектакля, где Островского играют в пустом пространстве и это убедительно, я не помню. Еще важная вещь, касающаяся Островского, — его темперамент и страсти. Нам иногда кажется, что Островский — это нечто классическое, скучноватое, отстраненное. Ничего подобного! Это просто немножко другая жизнь, но страсти там бушуют невероятные, бешеные. Не случайно современная Островскому критика упрекала драматурга в том, какие неприличные вещи он изображает. Пьеса «Гроза» — кто-то из критиков написал: «Спасибо большое господину Островскому, что главное в сцене “Овраг” произошло все-таки за кустами». То есть его упрекнули в том, что он близок чуть ли не к порнографии, говоря современным языком. Он очень смел в выборе изображаемых ситуаций. Вот «Без вины виноватые» — мы привыкли к этой истории «благородно» относиться. Но какая ситуация представлена в начале? Молодая девушка из хорошей семьи вне брака прижила ребенка, который тайно воспитывается у какой-то мещанки, берущей на воспитание незаконных детей. С этого начинается пьеса. Во времена Островского подобное в театре было невозможно. Значит, темперамент и страсти Островского обязательно надо пропускать через себя и в полную силу. Этому ничуть не мешают ни исторические костюмы, ни грим, ни антураж.

Сверхзадача Островского — стремление к справедливости. Без наивной доброты и «теплых слез» невозможно ставить его пьесы. Именно поэтому у Островского часто такие неправдоподобные финалы. К примеру, «Бедность не порок»: вредный Гордей Карпыч Торцов вдруг почему-то оказался способен устроить всеобщее счастье, измениться и действовать не так, как от него ждешь. Или «В чужом пиру похмелье» (мой спектакль поставлен только сейчас и идет на нашей малой сцене): Тит Титыч Брусков — самодур, а что в конце?

Пьеса производит странное впечатление, потому что кажется, что она не закончена, что еще что-то будет. Нет! Она закончена, если играть *финальную оценку* этого самодура всерьез, как некое осознание того, что жизнь — другая, чем он себе представлял, что, оказывается, есть люди, которые могут быть бескорыстными и готовы деньги отдать не ради выгоды... Надо сказать, что, когда анализируешь этот характер (я репетировал только что), понимаешь: он — человек с неожиданностями. Не просто самодур, он способен нечто остроумно сказать, широко повести себя, в нем наряду с самодурством есть какая-то удаля. И такой человек может сказать: «Деньги — это тлен, это металл звенящий, умрешь — ничего с собой не возьмешь, все останется, вот пускай будет так, как будет» и т. д. Такого рода неожиданных финалов у Островского немало. В том же «Лесе» финальный монолог Несчастливцева. Разбираясь сообразно логике, понимаешь: кто бы стал его слушать? А у Островского он это произносит и говорит нехорошим людям правду в глаза. «Комедианты? Нет, мы — артисты, благородные артисты, а комедианты — вы. Мы коли любим, так уж любим. Коли не любим, так ссоримся или деремся. Коли помогаем, так последним трудовым грошом. А вы? Вы все время толкуете о благе общества, а кого вы накормили, кого обогрели, кого утешили? Вы тешите только самих себя, самих себя забавляете, вы — комедианты, шуты, а не мы». Без понимания таких неожиданностей за Островского вообще не надо браться.

**Григорий Заславский:** Я вчера был не на Островском, а на Чехове.

**Павел Любимцев:** В каком городе?

**Григорий Заславский:** Во МХАТе имени Максима Горького. Нынешний его генеральный директор Владимир Абрамович Кехман недавно закончил магистратуру в ГИТИСе по режиссуре. В афише новых «Трёх сестёр» стоит имя другого режиссера, но я уверен, что эта идея принадлежит Кехману, и — пожалуйста, не удивляйтесь — «Трёх сестёр» я вчера увидел совершенно по-новому. Слушая разговоры героев, чеховские реплики, никем не переписанные, не актуализированные, как сегодня часто бывает, я впервые подумал, что в их истории Москва — это пустая цель, неправильная, не надо было ехать в Москву. Это дурацкая цель. Я подумал, что так тоже можно эту историю прочитать.

**Павел Любимцев:** Они не поехали.

**Григорий Заславский:** Они разъехались все-таки. Они из этого дома все равно уходят. По-разному. «Один ушел навеки...» Месяц-другой, и Андрея в доме не будет... Банально, но так и есть: эти пьесы неисчерпаемы, что Чехова, что Островского. Сергей Михайлович, расскажите, пожалуйста, о ваших открытиях в Островском!

**Сергей Ковальчик:** Вы сказали эту фразу — миллион возможностей. В Советском Союзе было три сорта колбасы, и ты выбирал одну из них. А сейчас десять, сто возможностей — разбегаются глаза, и ты не знаешь, что выбрать. Этот миллион возможностей превращается в миллион опасностей для режиссера, работающего над современной постановкой классической пьесы. Есть возможность искажения автора, об этом многие говорили. Фонд классики огромен. Когда я работал над «Бесприданницей» и сказками Пушкина, голова просто «пухла» от количества гениальных трактовок той или иной пьесы. Уже на второй постановке я прихожу к мысли, что нужно отбросить все и постараться сегодняшними глазами увидеть пьесу, понять, что в ней сегодня звучит. И это *главное* выделять в будущем спектакле.

Есть две цели: учебная и постановочная. Как педагог нашего театрального института, я выпустил уже два курса режиссеров. На третьем курсе я даю студентам такое задание: «Островский. Экспозиция». Это самое слабое место у режиссеров — реализовать экспозицию в Островском. Это всегда, как правило, скучно. Первые три эпизода персонажи рассказывают, кто кому сват, кто кому брат. Зритель в это время ждет, когда же начнет развиваться действие. В зале возникает пауза вежливого ожидания. Конечно, лучшие режиссеры спектаклей по Островскому — и Захаров, и Товстоногов — избежали этого. Там захватывающая экспозиция. Поэтому я учебную задачу режиссерам ставлю так, чтобы они сумели «победить» экспозицию, сделать ее интересной, чтобы заработало исходное событие. Постановочная задача (это я уже говорю как художественный руководитель театра) — сделать пьесу «Бесприданница» сегодняшней, интересной, цепляющей зрителя. То есть создать такую формулу спектакля, чтобы он стал заразительным. Я пришел к мысли, что между «Грозой» и «Бесприданницей» существует незримая связь. Так мы с постановочной группой придумали образ Волги. Идею удачно реализовала наш художник Алла Сорокина. Это огромное зеркало над сценой. Сцена практически пустая, на ней помост, где происходит действие в буфете, в доме Карандышева, а все остальное пространство — черное, темное, эпическое — это Волга. Волга живет параллельной жизнью с персонажами пьесы. Из этой Волги возвращаются Паратов с Ларисой, Кнуров после вечеринки. В этой Волге возникает корабль, на котором Паратов вместе с Ларисой и купцами уплывают кутить. И эта же Волга потом поглощает Ларису, и из этих волн появляются головы девушек, таких же как Лариса, их много. Судьба Ларисы — это судьба всех наших славянских бесприданниц.

«Бесприданница» по жанру — это, безусловно, трагедия. Трагедия высокая, поэтому наличие хора выводит пьесу на уровень античной трагедии. Кроме того, хор прибавляет зрелищности. Наш хор участвует в действии, исполняя русские народные песни в современной жесткой аранжировке, заполняет жизнь Волги режиссерскими паузами. Ведь «Бесприданница» — одна из самых музыкальных пьес Островского. Почитайте ремарки — там все поют. Лариса *поет*, цыгане *поют*, цыган *настраивает гитару*. Большое количество ремарок связано с песнями. Мы пошли по всем этим ремаркам, только

убрали «цыганщину», потому что «цыганщина» у меня *сегодня* ассоциируется не с тем свободным посылом, который был в образной системе Островского. Поэтому мы поменяли цыганские песни на русские народные. И в результате Хор стал олицетворением русского народа, русской природы и ее неотъемлемой части — Волги, которая рождает и поглощает своих героев. Как это получилось? Я был когда-то в Александринском театре, и нам рассказали, что один очень известный актер ушел со сцены, когда появились пьесы Островского. Он сказал: «Я не знаю, как это играть. Водевиль знаю, а это не знаю, как играть». Я подумал, что наверняка Островский — это *новая драма* своего времени. Но эта новая драма стала классикой после того, как была принята театрами, критикой, а самое главное — обрела народную любовь и признание. Сегодня, работая над пьесами Островского, мне кажется, нужно иметь в виду, что это именно *новая драма*. Когда я перечитал полтора года назад «Бесприданницу», я увидел, что пьеса написана сегодня. Современность нужна. Но в этом переносе есть красные линии. Предыдущий выступающий прекрасно говорил о том, что нельзя допускать вульгаризации Островского. В первую очередь в выборе темы. Товстоногов как-то сказал, что не хотел бы ставить «Бешеные деньги», потому что этот вопрос не стоит так актуально в Советском Союзе. А вот «На всякого мудреца довольно простоты» или «Доходное место» с удовольствием бы поставил. Тему или идею надо подбирать сегодняшнюю, но так, чтобы она не противоречила контексту Островского. У нас же как бывает: автор про свое, а режиссер про свое. И это часто не совпадает. Добиться вульгаризации Островского очень легко. Можно слова поменять: были «бурлаки» — стали «докеры»; можно надеть современные костюмы и при этом говорить старым стилем. Нужно следить, чтобы эти нелепости не возникали, чтобы было логично. И тогда главная тема Островского прорывается через ту форму, в которой ее удобно воспринимать, без противоречий автору. Помните этот старый анекдот, когда в русском провинциальном городе стоит тумба, на ней написано «Шекспир “Гамлет”, перевел и улучшил Рабинович». Режиссеры — несостоявшиеся писатели, они всегда хотят что-то дописать, что-то додумать, что-то осовременить. С классиками не надо так поступать. Если хочешь что-то дописать, напиши свою пьесу. А вот расшифровать автора и, главное, найти форму, разительную для сегодняшнего спектакля, которая не искажает автора, — это важно. Зритель, пришедший на спектакль по Островскому, должен понимать, что на сцене Островский. И слава богу, что «Бесприданница», которую мы поставили в апреле, идет с аншлагом. Я очень рад, потому что это важно. Мы разговаривали с моим товарищем, руководителем областного театра, он жаловался, что не идут на классическую комедию. Вроде это пьеса «За двумя зайцами», хит сезона — не идут. Боятся названия, боятся, что классика — это скучно. Но с Островским, к счастью, не так.

**Григорий Заславский:** Спасибо, Сергей Михайлович! Михаил Дмитриевич, вам слово.

**Михаил Мокеев:** Первое, что я вам советую, это прочитать все пьесы, их немного. Всего сорок, если не считать соавторские. Я поставил четыре, осталось тридцать шесть. Меня можно разбудить ночью и сказать: «Михаил Дмитриевич, завтра начинаем...» Утром я начну. Потому что читал все сорок пьес — это не только перфекционизм, но еще и студенческая лихорадка. Для меня это был один из самых сильных учебников по режиссуре, правда. Я учился на курсе Олега Николаевича Ефремова, у меня была тоненькая тетрадка, где был заполнен только первый лист.

**Григорий Заславский:** Михаил Дмитриевич, простите, я перебую Вас, потому что предполагаю, что наши студенты, возможно, уже успели прочитать пьесы Островского, хотя, может быть, еще не все, но многого, к сожалению, не знают. Я должен про Вас хотя бы два слова сказать. В свое время был легендарный спектакль во МХАТе, еще не поделенном, «Скамейка», где играли два будущих худрука. «Скамейка» по пьесе Александра Исааковича Гельмана, пьеса на двоих, где играли Татьяна Васильевна Доронина и Олег Николаевич Ефремов. Режиссером этого спектакля был молодой Михаил Мокеев.

**Михаил Мокеев:** Да, было такое. Когда я на четвертом курсе читал подряд все пьесы, то начал понимать про исходное событие, про основное событие, про жанр, про стиль. Я стал понимать, что Островского бессмысленно — для меня — делать социальным или соотнесенным со временем. Это вдруг мне стало резко неинтересно. Навскидку сейчас найду любую ремарку Островского...

«Бесприданница»: «Городской бульвар на высоком берегу Волги, с площадкой перед кофейной; <...> в глубине низкая чугунная решетка, за ней вид на Волгу, на большое пространство: леса, села и прочее; на площадке столы и стулья: один стол на правой стороне, подле кофейной, другой — на левой». Теперь внимание направо от актеров. Ну все, ребята, заканчивается Волга. Если вы Волгу рисуете, то дальше должны работать с артистами, чтобы они знали, что это театр. Для меня все пьесы Островского — для зрителя и про театр. Поэтому две сумасшедшие могут выбежать в начале и рассказывать друг другу, как они прожили пятнадцать лет, потом оказывается, что это мать и дочь. Но если они не учитывают зрителя, конечно, они идиотки. Скучно смотреть эту экспозицию. А если вы учитываете, что это — театр, и вы как бы играете в театре, дальше все становится намного легче.

Единственный из текстов, который я делал не один раз, это «Гроза». Сначала делал ее в Париже, потом в Таллине, потом в Белгороде. Потому что только в Белгороде директор театра разрешил сдвинуть колосники, и Катерина упала так, как надо. Да, прямо с колосников. Если Катерина в «Грозе» у вас прыгает с обрыва и летит не вверх, а вниз, я считаю, что это неправильно. Потому что разница между Катериной и Снегурочкой небольшая. Потому что, если Островского ставить как поэта, Катерина на следующий год возродится, как и Снегурочка. Она в нашей постановке улетала, когда приходил Кулигин



и прикреплял к ней летающий механизм — это была важная деталь в изобретённом им вечном двигателе. Как только она улетала, этот механизм начинал работать. Катерина улетала, и гигантское платье тащилось за ней. Во Франции играть это было трудно, потому что нам дали помещение малой сцены. Притащили французские актёры с киноплощадки такую штуку, как бы рычаг: жмешь — и актриса улетела. Она летала над залом, это было красиво. Поэтому это про театр, и Островский поэт. Если вы это включаете, вам неважно, во что одеваются ваши артисты. Правда, неважно.

Хотел напомнить про сокращение. Мы в «Лесе» взяли за основу текст, который делал Мейерхольд, пытались взять, но это было бессмысленно, потому что он был сокращен под одну актрису, которая играла Аксюшу, под Зинаиду Райх. Главная героиня была не Гурмыжская, а Райх. Что тут говорить про верность тексту — здесь, конечно, верность жизни.

Особенно сейчас хочется бежать от социума. Что бы вы ни делали, он у вас под кожей, особенно в нашей социализированной стране. Поэтому мне намного интереснее читать Мамардашвили, и думать о нем, и жить в его эмпирях по поводу Пруста и «В поисках утраченного времени», читать Фому Аквинского. Он все равно из вас поперет! Если вы не будете защищаться, блокироваться, экранироваться культурой, философией, тем, что вы приобретаете помимо того, что варится и льется на нас из всех щелей, то тогда тяжело заниматься театром.

**Григорий Заславский:** Напомню про великий спектакль «Без вины виноватые» Театра имени Вахтангова. В конце девяностых годов мы в «Независимой газете» проводили опрос среди театральных деятелей на такую тему: какой спектакль оказал наибольшее влияние на политическую и социальную жизнь страны? Мы спрашивали столичных театральных деятелей, имея в виду московские спектакли. Опрос выполнялся по заказу Бременского университета. Мы опросили больше ста известных актеров и режиссеров, и результат всех поразил. С огромным отрывом вперед вышел спектакль Петра Наумовича Фоменко «Без вины виноватые», в котором не было ничего социального, но он очень сильно поменял представление о театре, о месте театра в жизни тогдашнего общества, о месте артиста. Интересно, что именно так его оценили все, кого спрашивали. Отринув все, что было на сцене открыто перестроечным и постперестроечным, политическим, решили выбрать просто лучший спектакль тех лет. А социальное — это такая штука...

**Михаил Мокеев:** Неочевидная. Начнешь делать социальное, получишь асоциальное.

**Григорий Заславский:** На то, что сказал Сергей Михайлович, невозможно не отреагировать, по поводу новой драмы. Естественно, да, Островский такое количество сленга вносит в речь своих героев...

**Михаил Мокеев:** Это такой доктеатр XIX века.

**Павел Любимцев:** У Островского еще много придуманного. Говорят, что он открыл, но он не открыл, он придумал: «Вас дяденька вон приглашают — а вы нейдете».

**Игорь Коняев:** Я очень много ставил Александра Николаевича Островского. Ставил и в Петербурге, и в Саратове, и в Костроме. С одним и тем же названием в разных театрах был опыт работы. Дважды я ставил «Доходное место» и «Лес» и считаю, что главная проблема постановки пьес Островского — наличие хороших артистов в труппе. Сейчас я выскажу очень банальную мысль. Для меня Островский — это гений. Таких имен в русской драматургии и театре немного. К ним относятся Сумароков, Островский и, конечно, Чехов. Вот три драматурга, которые имели прямое отношение к реформации русского театра, которые определили развитие театрального искусства в России и изменили способ существования артиста на сцене. Сегодня немного найдется театров, где ставят Сумарокова, — считается, что он устарел. Но сегодня так же мало найдется театров, которые ставят Мольера или справляются с Шекспиром, не сокращая и не переделывая их тексты. Островского пока ставят, но не со всеми пьесами справляются — объясняется это тем, что язык другой, так уже не разговаривают, нужно осовременить обстоятельства, придумать оригинальную форму. Островский гений в том смысле, что он все подобные режиссерские «прыжки и ужимки» терпит. С его сюжетами и героями можно делать все что угодно: одевать в современное, в историческое, сокращать — суть от этого не изменится, его истории всегда про людей, а вся авторская стилистика, как у хорошего писателя, упакована в текст, как у композитора — в ноты. Плохие, необученные актеры с этим текстом никогда не справятся, как не справятся и с текстами Мольера и Шекспира. Надо понимать, что Мольер был не только драматургом, актером, режиссером, но и учителем. Произносить монологи Мольера не просто. Требуется исполнительское мастерство. Вот он и учил своих актеров, создавал из них новых актеров, не похожих на итальянцев, главных конкурентов за внимание короля. Так же и с Островским, которого как только ни называли: и «русским Шекспиром», и «русским Мольером» — он всегда был учителем для своих актеров.

Если мы обратимся к воспоминаниям и к документам, то увидим, что многие артисты называли Островского своим учителем, для многих из них он специально писал свои пьесы, учил произносить монологи и показывал, как нужно играть в его спектаклях.

В своей жизни я видел только один гениальный спектакль по Островскому. Это спектакль Товстоногова 1985 года «На всякого мудреца довольно простоты». Объясню, почему он гениальный, помимо того, что это была постановка блестящего режиссера. Крутицкий — Евгений Лебедев, Городулин — Владислав Стржельчик, Турусина — Эмма Попова, Манефа — Валентина Ковель. Вы понимаете, что это такое? Это незабываемое зрелище. Можно

говорить отдельно о каждом актере, но в спектакле Товстоногова — это был «парад звезд». И на фоне этих звезд отдельным явлением был артист Евгений Лебедев в роли Крутицкого. Вы можете закрыть глаза и через многие годы вспомнить каждый его шаг, каждый его жест. Перевоплощение в выжившего из ума самодура абсолютное! Не переписанный, не упрощенный текст Островского звучал абсолютно современно в устах смешного чудовища Городулина в исполнении Стрельчика. Мы можем рассуждать о разных концепциях, гордиться любыми декорациями, наряжать артистов в безликие костюмы, то есть всячески мешать им играть и перевоплощаться, настаивать на своем уникальном авторском режиссерском языке, но мы всегда будем вторичны по отношению к автору и артисту, который произносит текст Островского со сцены. В драматическом театре авторский текст всегда первичен. Форма существования артиста зависит прежде всего от стилистики текста. Режиссер должен уметь слышать эту стилистику, он должен найти ей соответствующее сценическое воплощение. Если же это не является правилом, тогда не о чем и говорить.

Что еще хотелось бы сказать. Очень сложно представить, что такое талантливый драматург. В моей жизни случилось так, что мне повезло. Я немножко работал рядом с Людмилой Петрушевской — дважды ставил спектакли по ее пьесам. И на примере Петрушевской я понял, что такое талантливый драматург. Это до такой степени обостренный слух и обостренный глаз, что, когда вы идете рядом с ней по улице, вы видите, как ее глаза и уши фиксируют все происходящее вокруг, пролетающее мимо вас, незамеченное вами. Петрушевская слышит то, что, может быть, вы сейчас не слышите, и видит то, что вы не видите. И если вы посмотрите на разные портреты Островского, обратите внимание на его острые глаза, на его острый взгляд. Я думаю, что таким же был и его слух. Он был гением русского театра. Можно понять, какой авторитет был у Островского, хотя бы по тому, что Лев Николаевич Толстой ездил к нему со своими пьесами. И были случаи, когда Александр Николаевич уговаривал Толстого не публиковать и не ставить пьес. Жаль, что наше время не имеет такого авторитета, такого гения. Пока для русского театра и Островский, и Чехов — это наше все. Я думаю, что у нового времени тоже появятся свои герои, потому что, как говорил Остап Бендер, «счастье всегда приходит в последнюю минуту». Надо ждать.

**Григорий Заславский:** Среди тех, кого мы пригласили принять участие в сегодняшнем диалоге, — Мурат Абулкатинов, выпускник ГИТИСа, ученик Сергея Женовача. Молодой режиссер, тем не менее стал героем двух докладов нашей конференции. Он недавно поставил «Грозу» в Саратове, и в связи с этим спектаклем говорили о современных формах интерпретации. Мурат Михайлович, поделитесь, пожалуйста, своим мнением и своим опытом: как с молодыми артистами в современном театре работать с текстом Островского.

**Мурат Абулкатинов:** Есть ощущение неловкости — я самый юный участник, как будто рановато делиться опытом, не так давно выпустился. Когда мы

начинали работать над «Грозой» в Саратовском ТЮЗе весной этого года, мы думали о современном спектакле, но не ставили себе задачу буквально осовременить историю. Мы понимали, «Гроза» — это абсолютная поэзия, стихи. И нужно вырваться из быта, отказаться от него. Поместить героев Островского в условное, почти пустое пространство. Островский, как правило, обозначает места действия на целый акт, и вдруг в третьем действии «Грозы» он пишет: «Овраг». На одну сцену. Поскольку Островский был человеком театра, он понимал декорационный набор современной ему сцены и давал указания для конкретной монтировки.

Но «Овраг» — это абсолютно поэтическое место действия. Очевидно, что для драматурга важно ощущение ямы, обрыва, чего-то трагического. И из этого ощущения оврага как некоего провала родилось понимание всего пространства, которое мы попытались воссоздать с художником Софьей Шныревой. На репетициях мы много говорили и думали об окружении, среде, социуме, которые очень важны в его пьесах. И мы перевели это в бытийное состояние героини. Состояние среды становится подобным хору античной трагедии. Есть Калинов, почти механический, в котором существует она и этот хор, Катерина и город. Мне кажется, что современность возникает не через осовременивание костюмов и быта, а через оживление состояний в условном, бытийном пространстве, через приближение к архаическому в природе человека и театра. Может быть, для этого нужен шаг назад — даже не к Островскому, а еще дальше, за его эпоху, к природной архаике. Тогда возникает между нами и автором дистанция, которая выводит эту историю за пределы эпохи и конкретных социальных связей — на метафизический уровень. В результате этого отдаления расстояние между сюжетом Островского и зрителем, наоборот, сокращается.

**Григорий Заславский:** Сергей Иванович Яшин с Островским знаком давно и сейчас на его текстах воспитывает учеников своей мастерской в ГИТИСе. В прошлом наборе среди дипломных спектаклей был «Лес», эскиз которого мастерская готовила и показала в Доме творчества Союза театральных деятелей в Щелыкове, в двух шагах и в атмосфере усадьбы Александра Николаевича Островского. Потом мастерская с успехом играла спектакль в Учебном театре в Москве и на гастролях показывала — тоже с успехом, хотя я то и дело возвращался к разговору о том, как бы хорошо было подсократить спектакль, потому что почти четыре часа — это очень долго и много. Но Сергей Иванович каждый раз говорил, что не может понять, что там в принципе можно сократить, да и конкретно — тоже ничего сократить не получается. Так и играли. С успехом. Сергей Иванович, что Вы скажете об интерпретациях?

**Сергей Яшин:** Я бы зашел несколько с другой стороны. Мне бы сейчас не хотелось говорить об интерпретациях, о художественных поисках в раскрытии пьес. У Николая Павловича Акимова в книге «Не только о театре» приводится тип «Режиссер-психиатр», который издал труд — «Мои встречи

со Станиславским и почему они не состоялись». Вот мои встречи с Островским вроде как не состоялись, а на самом деле они состоялись. Дело не в том, что я поставил восемь пьес Александра Николаевича Островского. Они все разные. Я бы вот на чем заострил наше с вами внимание. Если в двадцатые годы Луначарский выдвинул тезис «Назад к Островскому», то я бы сказал: «На встречу с Островским». Островский в моей жизни — главный советчик, главный друг, хотя нас разделяют двести лет. Это не просто драматическая литература. Это не просто пьесы. Это некий дух, который в самые кульминационные моменты моей жизни мне помогал, советовал и указывал какой-то путь. 1972 год. Мой руководитель курса Андрей Александрович Гончаров мечтал поставить пьесу Островского «Свои люди — сочтемся», потому что об этой пьесе мечтал и его учитель, один из его учителей, великий русский режиссер, вам это имя ничего сейчас ни о чем не скажет, но это был поистине выдающийся режиссер — Андрей Михайлович Лобанов. Он хотел поставить эту пьесу. Это перешло по наследству к Гончарову. В пятидесятых годах он поставил в Театре сатиры «Женитьбу Белугина», но редко обращался к Островскому. И вот он на курсе (а это был первый актерско-режиссерский курс в ГИТИСе) дал задание по пьесе «Свои люди — сочтемся», чтобы каждый режиссер поставил какой-нибудь эскиз из этой пьесы. Андрея Александровича всегда отличало еще то, что большинство своих спектаклей он всегда проверял на студентах. Он сначала это ставил в ГИТИСе... При этом ГИТИС с предвоенных лет был для него альма-матер, он окончил ГИТИС. И он нам дал вот такое задание — студентам. Хочешь не хочешь, силком! Мы перелистали пьесу и думаем: «Ну что тут вообще...» «Свои люди — сочтемся», купец, его дочка, его жена... Знаете, Андрей Александрович мне напоминал Елизавету Алексеевну Арсеньеву, бабушку Михаила Юрьевича Лермонтова, которая говорила своим дворовым, что просьба Мишеньки — это не просьба, это закон. Вот так же и Андрей Александрович: это было не просто задание, это был закон. Не выполнить было нельзя. Вот так первый раз, силком Андрей Александрович погрузил нас в «Свои люди — сочтемся». Возникла встреча, появилось несколько эскизов, которые оценил Лобанов и которые потом осуществились в спектакле Андрея Александровича, поставленном на основе нашего дипломного спектакля «Банкрот». В декорации стояло несколько буфетов. Когда Липочка танцевала, эти буфеты дрожали изо всех сил. Казалось бы, формальный прием, в то же время он психологически мотивирован. Потому что Липочка — Олимпиада Самсоновна, ее и зовут солидно, — форм была больших. Когда она танцевала, то эти буфеты дребезжали и будто аккомпанировали ей. Это было у нас в дипломном спектакле. Потом в спектакле театра Маяковского под первым названием «Банкрот» это тоже было. И еще два эскиза: уход Большова в долговую яму и его возвращение. Вот так, почти из-под палки, произошла моя встреча с Островским. Мы увидели, что это живые люди, что такая драма может случиться и в наших семьях. И первая из моих восьми работ — «Свои люди — сочтемся». У нас на курсе преподавал замечательный артист из тогда Центрального детского театра, Геннадий Михайлович Печников. И Владимир

Алексеевич Андреев, он уже руководил театром Ермоловой, и Оскар Яковлевич Ремез — режиссер театра Пушкина. А у нас преддипломная практика. Андрей Александрович велел им разобрать студентов на преддипломную практику по театрам. Поскольку я до ГИТИСа и до Ярославского театрального училища служил в Новосибирском ТЮЗе, меня отправили в Центральный детский театр. Геннадий Михайлович Печников в это время начал репетировать там пьесу Островского «Шутники». Наверное, из сидящих здесь некоторые и не читали эту пьесу. Да, она не относится к вершинам драматургии Островского, но она замечательна тем, что подсмотрена и рождена, когда Островский работал в суде. Встреча с «Шутниками» оказалась судьбоносной. После этой ассистентской работы под руководством Геннадия Михайловича Печникова тогдашний директор Центрального детского театра, великий Константин Шах-Азизов пригласил меня на диплом. И Островский начал вести меня по жизни. Я в какой-то степени обязан Островскому. Он мою судьбу решил! Я тринадцать лет работал в Центральном детском театре. В ГИТИСе, уже как педагог, я выбрал «Грозу». Величайшее творение Александра Николаевича Островского. Величайшая поэзия — об этом же говорил молодой режиссер, поставивший ее в Саратове. Мысль моя была совершенно проста: у каждого человека в жизни есть свой черемуховый овраг. И когда у человека его отнимают, происходит трагедия. Так или иначе отнимают, по разным причинам. Поэтому моя сверхзадача в «Грозе» была одна: не смейте топтать черемуховый овраг! Не смейте отнимать его у человека.

Потом возникла «Бесприданница», которая в те годы почти не шла на московских сценах. И мой старший товарищ и большой друг Виталий Яковлевич Вульф сказал мне: «Слушай, “Бесприданницы” нет в Москве. Давай-ка “Бесприданницу”!» У меня к тому времени не было ни Ларисы, ни Паратова. Карандышев был. Карандышева всегда хорошо играют. Это беспроигрышный вариант.

Пьесы Островского — это не пьесы, это поэмы, драматические иносказания. Я лично всегда воспринимал «Бешеные деньги» как картинки проклятого прошлого. Какие бешеные деньги? Ни у меня таких денег не было, ни в моем окружении. Бешеных денег как понятия — не было. И тут наступили те самые годы, когда вдруг эти бешеные деньги лавиной хлынули в жизнь человека. Вот и пришло время для пьесы Островского. Я дважды ставил «Бешеные деньги».

Еще одну замечательную пьесу я ставил, которая сейчас редко идет, — «Горячее сердце». Я поставил спектакль в память о своем учителе из Ярославского театрального училища — Викторе Александровиче Давыдове.

На курсе уже в ГИТИСе — трилогия о Бальзаминове. Мне это не удалось со студентами. Требуется какой-то иной взгляд. Как только появляется водевиль из купеческой жизни с недотепой Бальзаминовым, сразу рождается ощущение дистанции во времени. Хотя трилогия часто возникает в репертуаре институтов, потому что там женщин много, да и роли какие замечательные.

С актерским курсом нас позвали в Щельково. Но с одним условием: мы должны там репетировать и даже показать какой-то эскиз пьесы Островского. Эта пьеса — моя последняя на сегодняшний день встреча с драматургом.

Еще раз хочу подчеркнуть, что Островский — не просто великий писатель, не просто великий драматург. У него есть все, что необходимо лично тебе, чтобы состоялась твоя собственная встреча с ним. Мои встречи с Островским состоялись и сделали мою жизнь в театре необыкновенно содержательной.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Абулкатинов Мурат Михайлович — режиссер, Саратовский академический театр юного зрителя имени Ю. П. Киселева.

E-mail: mur.abulkatinov@mail.ru

ORCID: 0009-0006-9791-2912

Заславский Григорий Анатольевич — кандидат филологических наук, доцент, ректор Российского института театрального искусства — ГИТИС.

E-mail: info@gitis.net

ORCID: 0000-0003-0131-0791

Ковальчик Сергей Михайлович — режиссер, художественный руководитель Национального академического драматического театра имени М. Горького, доцент кафедры режиссуры Белорусской государственной академии искусств.

E-mail: sigitas@tut.by

ORCID: 0009-0004-9497-9455

Коняев Игорь Григорьевич — режиссер, Театр-фестиваль «Балтийский дом».

E-mail: igor632@yandex.ru

ORCID: 0009-0003-2875-4779

Любимцев Павел Евгеньевич — профессор, заведующий кафедрой мастерства актера, Театральный институт имени Бориса Щукина при Государственном академическом театре имени Евгения Вахтангова.

E-mail: namrebil@mail.ru

ORCID: 0009-0007-1739-2812

Мокеев Михаил Дмитриевич — режиссер, преподаватель магистерской программы Российского института театрального искусства — ГИТИС.

E-mail: m.makeev@gitis.net

ORCID: 0009-0002-8907-2627

Яшин Сергей Иванович — профессор, заведующий кафедрой мастерства актера Российского института театрального искусства — ГИТИС.

E-mail: actor@gitis.net

ORCID: 0009-0002-8139-2511

#### ABOUT THE AUTHORS

Murat M. Abulkatinov — Theatre Director, Saratov State Academic Theatre for Young Spectator named after Yu. P. Kiselev.

E-mail: mur.abulkatinov@mail.ru

ORCID: 0009-0006-9791-2912

Grigoriy A. Zaslavskiy — Cand. Sc. in Philology, Professor, Rector of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: info@gitis.net

ORCID: 0000-0003-0131-0791

Sergey M. Kovalchik — Theatre Director, Artistic Director of National Academic Drama Theatre of M. Gorky (Belarus), Associate Professor of the Directing Department of the Belarusian State Academy of Arts.

E-mail: sigitas@tut.by

ORCID: 0009-0004-9497-9455

Igor G. Konyaev — Theatre Director, The Baltic House Theatre-Festival.

E-mail: igor632@yandex.ru

ORCID: 0009-0003-2875-4779

Pavel E. Lubimtsev — Professor, Head of the Acting Department at Boris Shchukin Theatre Institute at Evgeniy Vakhtangov State Academical Theatre.

namrebil@mail.ru

ORCID: 0009-0007-1739-2812

Mikhail D. Mokeev — Theatre Director, Master's Program Lecturer of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: m.makeev@gitis.net

ORCID: 0000-0002-0730-6657

Sergey I. Yashin — Professor, Head of the Acting Department of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: actor@gitis.net

ORCID: 0009-0002-8139-2511

Статья поступила в редакцию: 25.11.2023

Отредактирована: 27.11.2023

Принята к публикации: 28.11.2023

Received: 25.11.2023

Revised: 27.11.2023

Accepted: 28.11.2023

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Заславский Г. А., Мокеев М. Д., Яшин С. И., Абулкатинов М. М., Ковальчик С. М., Коняев И. Г., Любимцев П. Е. Островский как вербатим XIX века. Актуализация и традиция // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 4. С. 197–215.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-197-215

EDN RGDQZY

#### FOR CITATION

Zaslavskiy G. A., Mokeev M. D., Yashin S. I., Abulkatinov M. M., Kovalchik S. M., Konyaev I. G., Lubimtsev P. E. Alexander Ostrovsky's Plays as a Verbatim Theatre of the 19th Century. Mainstreaming and Tradition. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2023, no. 4, pp. 197–215.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-197-215

EDN RGDQZY



DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-216-228

EDN RIKVGA

УДК 792:378.6

А. И. Бураченко

Кемеровский государственный институт культуры,  
Кемерово, Россия

ORCID: 0000-0002-9754-5773

## Леонид Федорович Макарьев — артист, педагог, ученый: взгляд ученика

### АННОТАЦИЯ

Сценическая педагогика в XX веке стала полноценной научной областью. Решая проблему «нового актера», необходимого для разнообразных направлений режиссуры, сценическая педагогика, творчески переработав предшествующий опыт, предложила несколько моделей. Анализ этого феномена еще не получил системной разработки, все многообразие поисков фокусируется в основном на значимых персонах: К. Станиславском, Вс. Мейерхольде, М. Чехове и др. С другой стороны, основное усилие в данный момент направлено на публикацию документов эпохи, в которых отразилось многообразие моментов осмысления базовых моделей сценической педагогики.

Один из ярких представителей отечественной сценической педагогики — Леонид Федорович Макарьев. Его стремление найти универсальную методику воспитания актера отразилось в ряде значимых публичных высказываний, деятельности заведующего кафедрой, педагога, актера, режиссера. Публикация его наследия — важное событие для понимания процессов вызревания художественно-педагогической мысли. Вариант организации издания документов указанного деятеля предложен Юрием Васильевым в двухтомнике «Л. Ф. Макарьев. Театр. Творчество. Судьба» (СПб.: РГИСИ, 2020).

В статье анализируется не только отраженный через оптику публикатора опыт Макарьева, выступившего в качестве главного персонажа, но и некоторые существенные вопросы сценической педагогики, имеющие сегодня актуальный статус.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Леонид Макарьев, актерское искусство, теория театра, сценическая педагогика.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-216-228

EDN RIKVGA

УДК 792:378.6

Aleksey I. Burachenko  
Kemerovo State Institute of Culture,  
Kemerovo, Russia  
ORCID: 0000-0002-9754-5773

## Leonid Fedorovich Makariev — Actor, Teacher, Scholar: a Student's View

### ABSTRACT

Theatre pedagogy became a significant phenomenon in the 20th century. Solving the problem of a "new actor" needed for various areas of directing practice, theatre pedagogy, basing on the previous experience, suggested several models. The analysis of this phenomenon has not yet received a systematic development. All the variety of scholar researches is focused mainly on the most significant persons — K. Stanislavsky, Vs. Meyerhold, M. Chekhov, etc. On the other hand, the main effort at the moment is the publication of the documents, which reflect the diversity of understandings of the theatre pedagogy main directions.

One of the brightest representatives of the Russian theatre pedagogy is Leonid Makariev. His desire to find a universal method of educating an actor was reflected in a number of significant public statements and his achievements as the head of the department, teacher, actor, and director. The publication of his legacy is an important step for understanding the processes of developing of both artistic and pedagogical thought. The way of organizing Leonid Makariev documents was suggested by Yuriy Vasiliev in a two-volume book *L. F. Makariev: Theatre. Creative process. Destiny*.

The article deals not only with Makariev's experience, reflected through the optics of him as a publisher, but also with some significant issues of theatre pedagogy which are relevant nowadays.

### KEYWORDS

Leonid Makariev, acting art, theatre theory, theatre pedagogy.

У сценической педагогики в режиссерскую эпоху было два великих периода. Золотой век очерчен рубежом XIX – XX столетий, проявлен в деятельности множества школ и студий, где вызревал новый тип актера. В первой трети XX века сформировались и сразу или чуть позже стали всемирно известны методики К. С. Станиславского, В. Э. Мейерхольда, М. А. Чехова, Н. В. Демидова и многих других. Важной чертой каждой педагогической системы было обеспечение своего театрального направления адептами, исповедующими определенное художественное кредо.

Серебряный век театральной педагогики связан с 1940–1970-ми годами. Тогда опыт предшественников подвергался ревизии, тщательно изучался и адаптировался к возникшей образовательной системе. Конечно, осуществлявшийся в те годы процесс унификации театрального обучения не является позитивным моментом для пестования разнообразия художественных проявлений. Однако благодаря многим подвижникам схоластики и однообразия преодолевались стремлением воспитать универсального актера, способного решать задачи различного уровня сложности. Одним из таких рыцарей театрально-педагогического мастерства был Леонид Федорович Макарьев (1892–1975).

Многие сталкиваются с его фамилией впервые, когда открывают книгу «Мастерство актера в терминах и определениях К. С. Станиславского» (1961), составлением которой занималась М. А. Венецианова, а редактированием — Л. Ф. Макарьев.

С появлением этого издания воплотилась идея собрать весь вокабуляр Станиславского, который является, как показала практика, всеобъемлющим в объяснении сценического бытия актера. Позднее, в 2010 году, было подготовлено переиздание данного словаря (правда, с измененным названием: пропало важное слово «определениях»). Это первая книга, которую следует рекомендовать студентам в наши «нечитающие» времена. Однако оставался вопрос: зачем нужно было заниматься подготовкой переиздания, если «весь» Станиславский уже доступен (с 1954 по 1961 год опубликованы восемь томов в издательстве «Искусство»)? Тем более что по отношению к этой книге существует некоторая неприязнь: неясно, как можно «разъять» мысль Станиславского и превратить его классическое учение в набор цитат (видимо, повторялись мысли Г. Крыжицкого, написанные в давней рецензии в журнале «Театр» [1]<sup>1</sup>).

В двухтомнике, вышедшем в РГИСИ, можно найти ответ на этот вопрос. В данном издании [3; 4] представлены многочисленные документы, связанные с деятельностью одного из крупнейших театральных педагогов XX века — Леонида Макарьева<sup>2</sup>.

1 «Сомнительная затея» — так охарактеризовал В. М. Фильштинский указанную книгу уже в нашем веке (см.: [2]). Видимо, данное отношение вызвано горячим, методологически верным желанием Фильштинского сохранить представление о целостности сценического бытия, которое можно разделить на составляющие исключительно в аналитических целях. И все же, по мнению автора статьи, роль этого издания как словаря, в том числе научного, до сих пор не оценена по достоинству.

2 Отметим, что в Санкт-Петербурге традиционно проводятся конференции, посвященные выдающимся театральным деятелям (например, ежегодные Барбоевские чтения), а также регулярно выходят издания, исследующие и сохраняющие творческое наследие мастеров, отдавших многие годы воспитанию студентов: Г. Товстоногова, М. Сулимова, Б. Зона, А. Кацмана и др.

Подзаголовок первого тома выглядит так: «Искусство свободной педагогики». Источником формулировки является макарьевская заметка от 12 октября 1957 года «О творческой педагогике». В названии имплицитно подчеркивается важная деталь: Л. Ф. Макарьев сорок лет служил театральным педагогом, тридцать три года — заведующим кафедрой актерского мастерства. Годы работы в театральном институте совпали со временем, когда заново «открывали» Станиславского. Именно в середине XX века были подготовлены и изданы собрания сочинений Станиславского, Немировича-Данченко, их прямых учеников и исследователей. В дневнике Макарьева отражено, в том числе благодаря блестящей работе комментатора, как мысли театральных классиков кристаллизуются под действием макарьевских творческих и жизненных наблюдений.

Макарьев не был близко знаком со Станиславским. Однажды он общался с Константином Сергеевичем, на сцене видел много раз, но идеи, в то время не опубликованные, воспринял от Е. Елагиной и Б. Сушкевича, стал адептом метода Станиславского и, выражаясь образно, обнаружил «философский камень» театрально-педагогической науки. Макарьев не искал готовых рецептов в работах великого режиссера и актера, но ощущал намеченный путь, поверяя его собственной практикой. По сути, он бережно переработал метод Станиславского в актуальную для своего времени (1950–1960-е годы) и места (театральный вуз) педагогическую многовекторную систему, внедрением которой успешно решалось множество задач:

- воспитание актеров (ось «лицедейство — артистичность»);
- формирование личности актера (ось «утрата индивидуальности — самопознание»);
- решение методических проблем и обеспечение должного результата (ось «технология — поэтика»);
- формирование основы для научного изучения театрального искусства (ось «священнодействие — объективные законы искусства»);
- обеспечение театра значимым социальным и культурным статусом (ось «забавлять — служить»).

В этой системе возникает специфический, подробно описанный понятийный аппарат: «поступок», «преображение», «критерии успешности», «действие», «сценическая модель», «этюды», «строить этюды», «сценический человек», «внутренняя речь», «внутренний монолог», «витамины творчества», «образ» и др. Эти элементы объединяются формулой: «Искусство актера — это воспроизведение человеческого поведения в условиях сценического вымысла» [4, с. 145]. Особый интерес представляют вытекающие из теоретических поисков методические разработки, например раздел «Начало начал» — неустаревающий программный вариант погружения вечерашнего абитуриента в профессию.

Для Макарьева характерно тотальное погружение в педагогический процесс, «врастание» в дело, которому отдана значительная часть жизни. Думается, что это и есть главное условие выхода на продуктивную рефлексию о становлении профессионала в театральной школе. Именно в этом

состоянии — тотальном вращении — возможно преодолеть хоть и значительный, но легкий технологический уровень и проявить в студенте поэтическое начало. Макарьеву-педагогу свойственен здоровый сальеризм, необходимый для того, чтобы вначале познать искусство, развязать его, а затем сконструировать из распавшихся частей нужную для конкретного студента образовательную траекторию.

Макарьевские заметки «всходили» обильно, они всегда были реакцией либо на проблему в учебном процессе, либо на неточную мысль оппонента. Писать — значит мыслить, ибо только таков путь самоосуществления как личности, — этот принцип сформировался у него еще в юности. Макарьев — выходец из провинции, он родился в семье учителей в Перми; окончил с золотой медалью гимназию и историко-филологический факультет Петроградского университета. В этих фактах, нужных для отдела кадров, отразились значимые константы отечественной культуры<sup>3</sup>. Он пришел в театр не за «легкой жизнью», а с серьезным бэкграундом, который позволил ему, пройдя через тернии сценического успеха, стать художественным аналитиком и пытливым педагогом, подготовившим свыше четырехсот актеров, режиссеров, педагогов, ученых.

Макарьев понимал, что быть актером — значит быть избранным, а не только получать аплодисменты и похвалы. Одним из словечек его словаря была «швабра» — так он называл абитуриентов и студентов, желавших через профессию стать популярными, но при этом познание актерской мудрости для них оказывалось недоступно. Также он понимал, что талант — редкость и педагогический процесс должен быть ориентирован не на будущих шалыпинных, а на «среднячков», которые, с одной стороны, при верных условиях станут крепкими профессионалами, а с другой, создадут особую творческую среду, в которой истинный, не всегда заметный талант созреет.

Значимым эпизодом восхождения Макарьева как теоретика<sup>4</sup> является его альянс с двумя апологетами Станиславского, занимавшимися публикацией наследия легендарного создателя МХТ, — В. Н. Прокофьевым и Г. В. Кристи. Этот союз противостоял новым веяниям, стремящимся сбросить Станиславского «с корабля современности», а также защищал учение от всех, кто присвоил себе лавры «последователя», но забросил свою миссию, которая требовала развивать и углублять добытое Константином Сергеевичем в борьбе с театральной рутинной, в опыте создания нового подлинного искусства. Участники этого трио, несмотря на расстояния, поддерживали друг друга в переписке. Содержание их писем дает представление о том, как нелегка была работа по подготовке текстов, которые сейчас считаются классикой науки об актерской профессии.

История макарьевского поэтического подхода к воспитанию актеров имеет интересный сюжет: одна из первых

3 См., например, филологический анализ слов «форма» [3, с. 466], «искусство» [3, с. 467]. Другими словами, Макарьев не только существовал на поэтическом уровне, но и был способен понять суть явления, обращаясь к генетическому ключу, к тому, как и для чего слово зародилось.

4 «Белая ворона» — так назван С. С. Мокульским Макарьев за несвойственное обычному педагогу стремление к научному познанию актерских тайн (см.: [4, с. 451]).

дневниковых записей сообщает о продуктивном опыте работы с сонетами на 1-м (!) курсе. Спустя несколько сотен страниц в публичной речи 1946 года Макарьев защищает прославленного, но придерживающегося иной методики (воспитания через слово) Ю. М. Юрьева. В этом факте проглядывают истоки педагогической концепции и универсальность Макарьева как чуткого последователя творческого театра. Также в этом факте проявляется поэтическая природа самого Макарьева: неслучайна его дружба с великим Д. Н. Журавлевым, неслучайно и то, что один из его учеников — знаменитый актер-поэт Сергей Юрский, создавший особое направление в литературном театре, а другой ученик и по совместительству публикатор двухтомного издания о Леониде Федоровиче — уникальный педагог по сценической речи.

Меня покорила смелость Макарьева, выразившаяся в публикации в 1925 году статьи «Станиславский и Мейерхольд». Мейерхольд в то время представляет собой значимую величину, у него масса последователей (именно тогда зародился феномен «мейерхольдовщины»), среди которых особняком стоит ряд деятелей, создавших кинематограф как искусство и как теорию. Мейерхольд в зените своего развития. Однако в статье Макарьева не он главный герой, он — на вторых ролях. Станиславский в это время был гоним, носил ярлык «попутчика» и не имел ничего из того, что раньше позволяло ему быть принципиальным в своих поисках, но именно он оказался для юного актера (сценический стаж Макарьева едва составил пять лет к моменту написания статьи) значительной фигурой. Еще нет «Моей жизни в искусстве» и «Работы актера над собой», есть лишь добытая стенограмма мастер-класса, проведенного по так называемой системе. Спустя десятилетие эту систему будут насаждать во всех театрах и учебных заведениях. До всех этих событий, в эпоху художественного многообразия будущий мастер делает выбор в пользу того, что потом станет каждодневной думой Макарьева вплоть до самой смерти: как подчинить пребывание на сцене заветам создателя МХТ?

Конечно, в пылу утверждения принципов «поэтической педагогики» Макарьев предъявляет некоторый счет Вс. Мейерхольду. Он — дитя, взросшее в 1920-х годах, — сравнил статус отца биомеханики в театре 1920–1930-х годов с «культом личности» [3, с. 514], обвинив в том, что с периода постановки «Балаганчика» (1906) искусство актера превратилось в «мастерство». По мнению Макарьева, мастерство является «только степенью, уровнем умения» [3, с. 517], но, несмотря на это, именно формулировка «мастерство актера», не уплощающая истинного смысла обучения профессии, вошла в учебные программы. Думается, эта позиция простибельна для того времени, когда писалась заметка. Видимо, на волне реабилитации мастера в театральный обиход в первую очередь вошли его удачные и «легкие» приемчики. Истинное понимание роли Мейерхольда начало складываться во второй половине 1960-х годов.

Хотя есть и иное предположение, почему Макарьев так «жестко» прошелся по кумиру 1920-х годов. В заметке от 1962 года он восторгается публикацией А. К. Гладкова, в которой зафиксированы мысли Мейерхольда 1930-х годов [4, с. 250–255]. Полагаю, что два начальных слова в названии книги «Мастерство

актера в терминах...» навязаны одной из идеологических инстанций, через которые данный «справочник» проходил. С 1947 года Макарьев работал над ним, наверное, планировал назвать по-другому, на составление ушло двенадцать лет (см. об этом: [4, с. 41]; на с. 42 есть ремарка «ужасное название! Оно придумано не нами»), затем два года шло согласование на разных уровнях. Если это так, то в конечной формулировке мало осталось от идеи Макарьева. Любопытно, есть ли в не вошедших в издание материалах подтверждение этой моей догадке.

Первый том дает полное представление о Макарьеве. Тут хотелось бы сделать легкий упрек автору вступительной статьи Ю. А. Васильеву, трижды упомянувшему в предисловии к изданию, что Макарьев внес значительный вклад в театр для детей. Да, конечно, актерская, постановочная и драматургическая деятельность героя книги была направлена на театр для детей, Макарьев был одним из тех титанов, которые разрабатывали и воплощали такую уникальную вселенную, как театр для детей; страницы книги пестрят именами его соратников по этому делу не только в Ленинграде, но и за пределами Советского Союза; он — автор идеи Брянцевских чтений, которые продолжили жизнь этого творческого течения. Но диапазон влияния Макарьева был шире.

Театр с исторической точки зрения не может иметь таких градаций, как театр для взрослых или для детей. Театр либо возникает из энергии сопричастности исполнителей и зрителей, либо остается лишь местом досуга, ритуального посещения учреждения культуры. В такой ситуации дети — уникальные зрители, так как еще не впитали этикетные правила поведения во время зрелища, их реакция непосредственная, четко маркирующая качество театральности. Богатый опыт работы с детской аудиторией позволил Макарьеву обнаружить тот универсальный источник, благодаря которому он смог преподавать актерам драматического и музыкального театров, работать с национальными студиями, быть компетентным в работе со студентами-режиссерами, дать путевку в жизнь многим ученым, внесшим вклад в науку об актерском искусстве.

Обратим особое внимание на попытку Макарьева легализовать учение Станиславского. Да, система была признана в СССР, ее ценили за рубежом, однако статус системы не был научным. Именно поэтому верно выраженное, но не научным, а метафорическим языком знание Макарьев на протяжении многих лет «переводил» на язык академии. Отсюда его неиссякаемый интерес к развитию физиологии высшей нервной деятельности; результатом такой пытливости можно считать некоторые существенные достижения, проявленные, в частности, в деятельности Н. В. Рождественской и Е. Е. Колчина, давших научно обоснованные критерии, связанные с успешностью сценической активности.

В этой связи любопытен возникший на страницах двухтомника микросюжет. Ю. П. Фролов, известный физиолог, готов был всячески способствовать проверке положений, выдвинутых Станиславским, опытом естественной науки. Когда же Фролов решает выступить как автор пьесы и получает вполне профессиональный ответ о малой пригодности его опуса для сцены,

он апеллирует к тому, что эту пьесу можно поставить не по традиционной технологии, а используя опыт Брехта [4, с. 62]. Парадокс состоит в том, что именитый немецкий театральный деятель, звездный час которого в России тогда наступал, был вне той художественной парадигмы, которой, следуя за Станиславским, придерживался Макарьев. По этому поводу у меня даже возникла мысль, что современный театр начался не с оттепели, когда частная история становилась предметом особой рефлексии, а с «прививки» Брехтом, у которого важным было разрушение целостности персонажа через отчуждение. Результатом этого стал интересный процесс в русской культуре, который условно можно определить как «расчеловечивание персонажа». Другими словами, логика развития театра в 1960-е годы и позднее отодвинула Станиславского в сторону, что остро почувствовал Макарьев, наблюдая за опытами режиссуры тех лет.

Уданного издания, кроме Макарьева, есть еще один главный герой — Юрий Андреевич Васильев, один из верных наследников Леонида Федоровича. Васильев многие десятилетия преподает в РГИСИ, он автор многочисленных монографий и учебных пособий по сценической речи, известный евроазиатский педагог (его знают и в Германии, и в Монголии), руководитель значительного количества диссертаций, связанных со сценической педагогикой, его ученики работают в театрах, студиях, учебных заведениях; важным проектом Юрия Андреевича является курирование аспирантской конференции «Феномен актера». Будучи студентом последнего макарьевского курса, Васильев перенял эстафету от учителя и посвятил себя не только исполнению его заветов, но и противостоянию тому забвению, в котором мог оказаться весь практический и теоретический багаж Макарьева. Свыше сорока лет Васильев осмысляет опыт своего учителя, и представленный двухтомник является результатом кропотливой деятельности.

Среди источников для двухтомника указан личный архив Ю. Васильева — «Собрание публикатора». В этих двух словах содержится какой-то нездешний мотив, отсылающий к XIX веку. Васильев стал хранителем наследия своего мастера, и выпавший на его долю удел он с радостью, в лучших макарьевских традициях, принял и определил для него статус жизненно важного дела. В этом подвижничестве проявляются существенные черты нашего публикатора, явно унаследованные от главного героя книги, — вера в идеал и ответственность перед профессией.

Не могу не поделиться собственным наблюдением. В первом томе представлена фотография [3, с. 188], запечатлевшая Макарьева в позе, которую, как мне кажется, часто воспроизводит Васильев в своей повседневной пластической партитуре (на других снимках это тоже заметно). И если это так, то, помимо наследия своего учителя, Юрий Андреевич хранит и транслирует образ Макарьева.

Макарьев в первом томе дается, так сказать, в ансамбле: благодаря его заметкам, статьям (его собственным и о нем) и комментариям к ним через книгу проходят значимые для XX века деятели культуры, проявляется



сопричастность к большим событиям нашей страны. Такое многоголосие стало одним из важных принципов данного двухтомника. Сама книга представляет собой крепко сотканную ткань, в которой публикатор попытался объяснить каждую ниточку. Тут нужно особо отметить огромную работу Васильева, сделавшего неизвестное явным, описавшего географию участников макарьевского дела и очертившего круг общения главного героя. Самое отрадное в книге — комментарии «публикуется впервые»: возникает ощущение сопричастности открытию.

Ядром книги стали документы, созданные в тот период, когда Макарьев перешел в возраст подведения итогов. В отличие от многих ему удалось не только подбить баланс жизни, но и сформулировать то, что актуально поныне. Тут ему пригодилась и филологическая школа, которая позволила пускаться в теоретизирование, давать существенные обобщения; и значительный сценический опыт, ставший основой для прозрений; и богатая художественная натура, давшая возможность чутко относиться ко всем явлениям окружающей действительности; и принципиальность во взглядах, унаследованная от семьи и укрепленная дореволюционным образованием. Все это вкуче позволило Макарьеву избежать той консервации чувств и мыслей, которая характерна для людей, застигнутых врасплох осенью их жизни.

Визуальное решение книги выдержано в едином стиле: в оформлении обложки и шмуцтителов использованы рисунки Маттиаса Винклера. Имеется множество иллюстраций, среди которых редкие, ранее не публиковавшиеся фотографии. Шрифт комфортен для чтения, плотность текста на странице достаточная, что создает условия для приятного знакомства с текстом. Единственный момент, мешающий полностью погрузиться в книгу, — ее объем: такие солидные фолианты хоть и радуют глаз, но являются маломобильными для вдумчивого чтения.

Теперь же несколько слов о содержательной стороне текста, рожденного Макарьевым — Васильевым. Как мне показалось, в первом томе есть неочевидный конфликт между донором информации (Макарьевым) и его комментатором (Васильевым). Если позволительна такая аналогия, то Макарьев существует в вербатиме, его речь, отредактированная Васильевым, разворачивается в режиме пытливого движения к истине, в ней есть определенная, свойственная Макарьеву композиция, присутствует аромат времени.

Текст Васильева организован в отстраненной, академической манере, любая мысль Макарьева обрамляется вступительным словом, послесловием, объемными комментариями, что немного перебивает макарьевский стиль. В этом есть серьезный профит: Макарьев дан как фигура значительная. Но в послевкусии остается ощущение, что таким Макарьев предстает лишь через призму Васильева. Понятное дело, что такое мое восприятие может быть обманчиво и этот конфликт будущим читателям вряд ли будет заметен. Видимо, такой принцип организации вырос из многолетнего публикаторского опыта Васильева, а потом разрозненные тексты (опубликованные и скрытые в архивах) были собраны под обложкой первого тома.

Наверное, поэтому сам публикатор только на странице 457 первой книги признается в цели данного двухтомника: «Самая реальная возможность сохранения и оживления опыта мастеров — публикация творческого наследия: книг, статей, выступлений, докладов, записей уроков и репетиций, дневниковых записей учеников». Обидно, что не все имеющиеся документы вошли в издание, они могут быть утеряны для последующих поколений: на предпринятый Ю. Васильевым размах способны единицы, а архивно-разыскная работа ныне не в чести.

Рубрикация в томе не хронологическая, а тематическая, что продиктовано уже упомянутой васильевской призмой восприятия Макарьева. Так, к примеру, не совсем логично, что дневник, начатый в начале 1950-х, предваряет выступление 1946 года, где автором высказываются идеи, по большому счету, трафаретные для данного момента — всё сказано в соответствии с буквой того времени (хотя идеологических коннотаций нет), но нет рефлексии относительно педагогической повседневности, которая представлена в дневниках. Ощущается, что эта речь — первотолчок для дневниковых заметок, следовательно, должна, как мне кажется, открывать том. Отдельно стоит особый документ эпохи, где, с одной стороны, Макарьев предстает в отражении человека, точно зафиксировавшего мысли учителя еще в 1940-х годах, с другой — данный документ содержит «эмбрионы» заметок из «Урока драматического искусства», — это дневник Константина Фохта. И это бесценное свидетельство почему-то находится в конце первого тома.

Конструкция двухтомника прихотлива. Поначалу я рассчитывал получить некий документальный образ Макарьева, возникающий из накопления информации о нем при прочтении последовательно расположенных документов. Каждый документ, вплетаясь в предыдущие и последующие, дал бы возможность понять, чем жили Макарьев и его поколение. Однако публикатор такого шанса читателю не дал, предъявив образ своего героя уже готовым.

При чтении я ловил себя на мысли, что расположение публикаций, вероятно, совпадает с теми шагами, которые Юрий Васильев предпринимал, познавая жизнь своего учителя. Конечно, этот пример любопытен, так как задает два важных параметра для любого человека, посвятившего себя творческой профессии: первый — зафиксировать портрет человека, который ввел тебя в мир театра; второй — познать его как уникальную личность и профессионала на новом круге жизни, когда уже сам превратился в признанного театрального деятеля, имеющего прославленных учеников, разработавшего оригинальную систему творческого воспитания. (Возможно, важным стало желание Васильева значительно дополнить издание 1985 года, посвященное Макарьеву и собранное В. Н. Дмитриевским, одним из видных представителей постбрянцевского ЛенТЮЗа.) Но и эта мысль к началу второго тома перестала прочитываться в публикуемых главах.

Возникла идея, что публикуемые письма не всегда, в отличие от дневниковых записей и заметок, дают полную картину внутренней жизни Леонида Макарьева. Публикатор поместил их отдельно, видимо, понимая присущую

им диалогическую природу, нацеленность на адресата, с которым есть общие, не всегда проговариваемые, непонятные для непосвященных точки схождения. Но тут, как мне кажется, содержится некоторая опасность: вырванные из контекста письма становятся лишь эпистолярным опытом, блекнут «в одиночестве». Да, каждая переписка имеет свой сюжет, подробно изложенный публикатором во введении к разделу и дополненный в послесловии. Но, вырванные из среды, эти послания стали походить на красивый гербарий, в них остался лишь привкус от легкости, напористости, неистовости главного героя. К тому же иногда Ю. Васильеву приходится повторяться, комментируя тот или иной факт, или отсылать к дневниковым записям, расположенным в другом томе, что создает определенные трудности при чтении. К слову, мне показалась совершенно излишней публикация писем Евгения Шварца к Вере Зандберг: в них нет ничего такого, что добавило бы в макарьевскую палитру новый тон, или объяснило его какое-то качество, или прояснило логику «странного» поведения.

С другой стороны, предпринятое Васильевым разделение на рассуждения о «пластике» и о «речи» не совпадает с одним из важнейших принципов, которого стремился придерживаться Макарьев: нет границ между субдисциплинами, все они связаны формированием единого результата — актера-поэта, владеющего технологией. Это то, что обозначалось как «синхронное воспитание» [3, с. 565]. Мне кажется, что если бы заметки, письма, статьи были представлены в общем потоке, то тогда возник бы контекст размышлений Макарьева, а обобщить принципы по речи и пластике можно было бы в завершающем разделе, где Ю. А. Васильев дал бы уже современный комментарий, отсылая к разрозненным записям. Но это мое соображение ни в коем случае не отменяет громадную работу и восхитительный результат, представленный в двухтомнике.

В итоге можно сказать, что структура издания создана по ассоциативному принципу. Первый том отдан всему, что связано с институтской жизнью, педагогической стезей: профессиональная рефлексия, полемические выступления по вопросам театральной системы образования, взгляд на Макарьева со стороны студентов и ближайших коллег. Второй проникнут стремлением преодолеть забвение, воспроизвести контекст жизни самого Макарьева: переосмысление идеи ТЮЗа, связанной с А. А. Брянцевым, круг общения главного героя, как научного порядка, так и неформального (житейского). Если первая часть точно пригодится будущим поколениям, то вторая, содержащая свидетельства повседневности той поры, может быть утеряна, потому-то и подзаголовок тут «Не утихай, память...». Содержащийся во второй части протест против манкуртизма, небрежения традицией, отказ от которой происходит в угоду новомодным увлечениям, тут вполне уместен. По мысли и главного героя, и публикатора, образование должно стоять на твердой почве традиции, поле для эксперимента — театральные площадки, где зритель решит, что нужно в массиве сценических опытов, а время определит, из какого сора прорастет новое явление.

Вызвало сожаление, что нет приложения, аккумулирующего те или иные термины и понятия, которые разрабатывал Макарьев. Наличие указателей позволило бы активнее использовать эту книгу, потому как в ней представлена россыпь методических и научных идей об актерском искусстве. Например, размышления о жанре актуальны и сейчас, но добыть эти мысли после прочтения сложно, нужно заново перелистать 639 страниц первого тома.

Остались для меня непроясненными два сюжета. Первый связан с почерком Макарьева. Не единожды было сказано о его нечитаемости (см. веселый пассаж А. А. Брянцева [4, с. 173–174]), но все же: как выпускник классической гимназии, окончивший ее с золотой медалью, был вне каллиграфических законов? Это загадка, которая осталась для меня неразрешенной.

Второй момент, который остался за кадром предложенного повествования, — опыт второй половины 1930-х годов, второй половины 1940-х годов. Это периоды страшных зачисток по идеологической линии, в них пострадали многие. Как Макарьеву, свободному в своих творческих размышлениях, удалось не попасть в капкан времени? В 1939 году, считающемся временем серьезного послабления в хищнической политике государства, он возглавил кафедру в институте, работавшем на важном идеологическом фронте. Откуда брались силы, чтобы нести ответственность за каждый свой шаг, контролировать каждое слово? Эта страница жизни в объемной работе предстает белым пятном.

Подытоживая размышления о двухтомнике, посвященном творческому наследию Л. Ф. Макарьева, можно сказать, что Ю. А. Васильеву удалось вырисовать благородную, харизматичную фигуру учителя, высветить актуальные и для нашего времени проблемные точки театральной педагогики. Опыт этот значителен, и верится, что он будет востребован нынешним поколением: известно, что в РГИСИ набран магистерский курс (под руководством В. М. Фильштинского); его выпускники в скором времени, как ожидается, начнут новую страницу театрально-педагогических опытов. С другой стороны, в издании имеются факты, значимые для истории театра, что, несомненно, должно привлечь исследователей, специализирующихся на XX веке.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Крыжицкий Г. К. Пособие по вывиху: рецензия на книгу «Мастерство актера в терминах и определениях К. С. Станиславского: учебное пособие для театральных вузов» (сост. М. А. Венецианова; ред., авт. предисл. Л. Ф. Макарьев. М.: Советская Россия, 1961. 519 с.) // Театр. 1962. № 5. С. 147–148.
2. Песочинский Н. Идеи Станиславского сегодня: интервью с В. Фильштинским // Русское актерское искусство XX века. Вып. 4/Н. А. Таршис (отв. ред. и сост.), С. Г. Сбоева. СПб., 2013. С. 267–278.
3. Л. Ф. Макарьев. Театр. Творчество. Судьба: в 2 т. Т. 1. Искусство свободной педагогики/издание подготовлено Ю. А. Васильевым. СПб.: РГИСИ, 2020. — 639 с.
4. Л. Ф. Макарьев. Театр. Творчество. Судьба: в 2 т. Т. 2. «Не утихай, память...»/издание подготовлено Ю. А. Васильевым. СПб.: РГИСИ, 2020. — 646 с.

1. Kryzhickij G. K. *Posobie po vyvihu: recenzija na knigu "Masterstvo aktera v terminah i opredeleniyah K. S. Stanislavskogo: uchebnoe posobie dlya teatral'nyh vuzov"* (sost. M. A. Venecianova; red., avt. predisl. L. F. Makar'ev. M.: Sovetskaya Rossiya, 1961. 519 s.) [A Guide to Dislocation. Review of the book "The Skill of an Actor in the Terms and Definitions of K. S. Stanislavsky: a textbook for theatre universities" (compiled by M. A. Venetsianova; editor, author of the preface L. F. Makariev. Moscow: Soviet Russia, 1961. 519 p.)]. *Teatr*. 1962, no 5, pp. 147–148.
2. Pesochinsky N. *Idei Stanislavskogo segodnya: Intervyu V. Filshinskogo* [Stanislavsky's ideas today: Interview with V. Filshinsky]. In: *Russkoe akterskoe iskusstvo XX veka. Vypusk 4* [Russian Acting Art. Vol. 4]. Ed. by. N. A. Tarshis, S. G. Sboeva. St. Petersburg, 2013, pp. 267–278.
3. L. F. Makarev. *Teatr. Tvorchestvo. Sudba: v 2 t. T. 1. Iskusstvo svobodnoj pedagogiki* [L. F. Makariev. Theatre. Creation. Fate. In 2 vols. Vol. 2. The Art of Free Pedagogy]. Ed. by Yu. A. Vasilev. St. Petersburg.: RGISI, 2020. 639 p.
4. L. F. Makarev. *Teatr. Tvorchestvo. Sud'ba: v 2 t. T. 2. "Ne utihaj, pamyat..."* [L. F. Makariev. Theatre. Creation. Fate. In 2 vols. Vol. 2. "Do not Subside, Memory..."]. Ed. by Yu. A. Vasilev. St. Petersburg.: RGISI, 2020. 646 p.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Бураченко Алексей Иванович — доцент, кандидат культурологии, доцент кафедры культурологии, философии и искусствоведения Кемеровского государственного института культуры.

E-mail: aleksbur@mail.ru

ORCID: 0000-0002-9754-5773

## ABOUT THE AUTHOR

Aleksey I. Burachenko — Cand. Sc. in Culturology, Assistant Professor of Department of Culturology, Philosophy and Art Studies, Kemerovo State Institute of Culture.

E-mail: aleksbur@mail.ru

ORCID: 0000-0002-9754-5773

Статья поступила в редакцию: 11.10.2023

Отредактирована: 08.11.2023

Принята к публикации: 10.11.2023

Received: 11.10.2023

Revised: 08.11.2023

Accepted: 10.11.2023

## ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Бураченко А. И. Леонид Федорович Макарьев — артист, педагог, ученый: взгляд ученика // Театр.

Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 4. С. 216–228.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-216-228

EDN RIKVGA

## FOR CITATION

Burachenko A. I. Leonid Fedorovich Makariev — Actor, Teacher, Scholar: a Student's View. *Theatre. Fine Arts.*

*Cinema. Music*. 2023, no. 4, pp. 216–228.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-216-228

EDN RIKVGA

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-229-235  
EDN RJMFFY  
УДК 791.43.03(47+57)-95

М.А. Семенов  
Независимый исследователь,  
Россия, Москва  
ORCID 0009-0002-5587-4162

## «Сослагательное наклонение»: разговоры запросто

### АННОТАЦИЯ

Рецензия посвящена книге киноведа и педагога А. Н. Медведева «Сослагательное наклонение», составленной из расшифровок лекций по истории отечественного кино, которые ученый прочитал во ВГИКе. Сочетание академического подхода и живой интонации, внимание как к классическим фильмам советского канона, так и к картинам, которые оказались маргинальными для последующего развития кинематографа, — все это позволяет автору ввести читателя в широкий круг тем и проблем, стоящих перед исследователем советского кино.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

История советского кино, ВГИК, кинематограф оттепели, история киноведения, А. Н. Медведев

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-229-235

EDN RJMFFY

УДК 791.43.03(47+57)-95

Maksim A. Semyonov  
Independent Researcher,  
Moscow, Russia  
ORCID 0009-0002-5587-4162

## ***The Subjunctive Mood: Conversations without Ceremony***

### ABSTRACT

The review is devoted to the book by Armen N. Medvedev *The Subjunctive Mood*, compiled from transcripts of his lectures on the history of Russian cinema, which the film scholar gave at the State Russian Institute of Cinematography (VGIK). The combination of an academic approach and a conversational intonation; attention to both classic films of the Soviet canon and to films that had turned out to be marginal for the subsequent development of cinema, has allowed the author to introduce the reader to a wide range of topics and problems facing any researcher of Soviet cinema.

### KEYWORDS

History of Soviet cinema, VGIK, cinema of the Thaw, history of film studies,  
A. N. Medvedev

«Сослагательное наклонение» — собрание лекций, прочитанных во ВГИКе историком кино Арменом Николаевичем Медведевым на рубеже 2000-х и 2010-х годов. Эти лекции, записанные, расшифрованные и отобранные его учениками (за окончательный отбор отвечал Султан Усувалиев, редактировали получившиеся тексты Наталья Рябчикова, также ученица Армена Медведева, и Евгений Марголит), охватывают период от конца 1910-х до 1960-х годов.

Опубликованные вместе, лекции Медведева вполне вписываются в целый ряд книг об отечественном кино, выходявших за последние годы. Прежде всего это сборники текстов приложившего руку к редакции «Сослагательного наклонения» историка кино Евгения Марголита «Живые и мертвое» [2] и «В ожидании ответа» [3], но также «Этюды об Эйзенштейне и Пушкине» Наума Клеймана [4], собрание статей Леонида Козлова «Произведение во времени» [5], двухтомное «Из (л) учение странного» Олега Ковалова [6, 7]; при желании этот список легко продолжить. Со всеми этими изданиями «Сослагательное наклонение» роднит и тематика (упор на советский кинематограф 1920-х и 1930-х годов), и очень живая авторская интонация, и остроумные, хотя иногда несколько парадоксальные обобщения (достаточно вспомнить сопоставление Сталина и Молли Блум из «Улисса», которое мы можем найти в коваловском эссе про Вертова). Каждая из этих книг претендует на роль своего рода авторского учебника по истории кино, тем более что академических изданий на эту тему выходит не так много. Более того, в смысле «академичности» (сознательно поставим это слово в кавычки) «Сослагательное наклонение» выигрывает у прочих книг ряда: их автором двигало не только научное любопытство, но и желание дать своим слушателям систематическое представление о развитии советского кинематографа.

Кажется, что писать о таких книгах довольно просто. Нужно лишь отметить хронологические рамки, подметить плюсы и минусы, перечислить персоналии: есть Вера Холодная, довольно много Сергея Эйзенштейна, большой упор делается на немое кино, несколько бесед охватывают фильмы военных лет, есть Андрей Тарковский (вечная звезда кинематографического канона), есть Сергей Герасимов (подзабытая современными зрителями звезда советской номенклатуры). Впрочем, кино оттепели представлено мало. Почти нет Хуциева и Шепитько, Параджанов упомянут мимоходом. Любители советского киноавангарда тоже обнаружат кое-какие пробелы: много про Пудовкина, но нет отдельной беседы про Вертова, меж тем «Конец Санкт-Петербурга» или «Потомка Чингисхана» мало кто видел, а про «Человека с киноаппаратом» слышали даже далекие от истории кино люди.

Можно даже заметить, что канон фильмов и авторов, представленных в книге, кажется каким-то очень «советским», если так можно выразиться. Акцент на Иване Пырьеве можно принять, он начинал как представитель левого кино, снял крамольного «Государственного чиновника», в котором провававшийся чиновник совсем по-пушкински обращается к памятнику Ленина, сотрудничал с Булгаковым. В этом контексте даже пырьевские «Кубанские казаки» или «Свинарка и пастух» кажутся любопытными. Но фильмы Сергея





Герасимова 1960-х? Едва ли найдется много зрителей, которые решатся их пересматривать. С тем же успехом и, вероятно, с тем же удовольствием можно прослушать какое-нибудь обращение Леонида Ильича Брежнева.

Всё это верно. Но всё это не так. «Сослагательное наклонение» — невероятно увлекательная и невероятно полезная книга. Читая ее, нужно учитывать, что Армен Медведев не предполагал, что прочитанные им лекции станут когда-нибудь отдельным изданием. А потому решал совсем другие задачи. Ему важно было увлечь студентов, дать им общие представления о процессах в советском кино. Поэтому речь его жива и доходлива. Он часто сбивается на воспоминания, подробности, анекдоты. Вспоминает другие картины, цитирует мемуары или документы.

Его постоянные отвлечения — это не только проявления живой мысли (а это всегда подкупает, когда речь идет об остроумном и знающем лекторе, в качестве ближайшего аналога можно назвать публикацию лекций по русской литературе филолога Николая Ивановича Либана [8]), часто они обладают ценностью свидетельства. За время своей долгой жизни Армен Николаевич успел поучиться у режиссера Александра Довженко и историка кино Николая Лебедева; много лет работал, а после возглавлял «Искусство кино»; был сотрудником Госкино СССР и главой Госкино РФ; как говорится, «многих людей города посетил и обычаи видел». Иные классики были его старшими современниками, иные — младшими, кто-то был ровесником. Кого-то он знал очень хорошо, о ком-то часто при нем вспоминали. Так, в главе про Довженко, в которой Медведев довольно подробно анализирует фильмографию режиссера, он начинает объяснять студентам особенности его характера и вдруг вспоминает, как Довженко, войдя в аудиторию и увидев в ней рояль, восклицает: «Нет, роялю здесь не место, рояль должен отражаться в начищенном паркете». Или спорит с монтером, мешающим ему проводить лекцию: «Ну вот, товарищи студенты, поклонитесь его величеству монтеру. Я в таких условиях вести занятия не могу». Вроде бы небольшие анекдоты, но иногда именно они необходимы для лучшего понимания великих. Или история о том, как старый уже Лев Кулешов на вопрос студентки, кто самый главный при создании фильма, отвечает:

«Бухгалтер». Или вот Медведев пересказывает постановление Госкино, в котором Тарковского ругают за то, что в «Андрее Рублеве» нет сцены Куликовской битвы, которая прибавила бы фильму бодрости. Или вспоминает слова, которые Герасимов произнес в одном из своих поздних интервью: «Я колебался вместе с линией партии» (эту фразу не пустили в печать). «Сослагательное наклонение» — не только рассказ о большой истории, но и исторический источник. Попытка объяснить, передать традицию, предпринятая живым современником.

Что касается выбора фильмов (и тут мы должны оговориться, что опубликованные в книге записи — это монтаж из многих лекций, только часть записанного материала, показавшаяся составителям законченной, наиболее показательной и понятной тем, кто только приступает к изучению истории отечественного кино), то Медведев в своем курсе не столько следует канону, сколько отталкивается от него. Для него важно не только пересказать биографии и фильмографии «кинематографических генералов» (в одной из лекций он прямо признает, что способ этот не самый подходящий), но также на их примере поговорить об исключениях, о тех фильмах, которые могли бы создать направление, но так и остались в истории советского кино странными aberrациями. Поэтому его так привлекают «Наследный принц республики» Эдуарда Иогансона (одна из последних немых советских комедий, легкая, бытовая и очень смешная) или «Частная жизнь Петра Виноградова» Александра Мачерета (как это часто бывает в истории кино, «полуизвестная» классика, парадоксальный фильм о комсомольце, который пытается встречаться одновременно с двумя девушками).

Сейчас история отечественного кино представляется нам или постоянной борьбой авторов с тоталитарной системой, или собранием таких вот исключений, интерес к которым, что вполне справедливо, лишь возрастает. Мы переоткрываем для себя мир старых фильмов и обнаруживаем в нем много малоизвестного и совершенно неожиданного. «Бабы рязанские» Преображенской, «Города и годы» Червякова или «Танька-трактирщица» Светозарова, неореалистические колхозники из «Родных полей» Бабочкина, странноватые «эксплуатейшены» Тарича, в которых Иоанн Грозный кормит виноградом обряженного в сарафан Федора Басманова, а Петруша Гринев становится любовником Екатерины II, или диковинные комсомольцы на квадрагах из «Строгого юноши» Роома привлекают нас больше, чем некоторые фильмы Райзмана, Пудовкина или даже ФЭКСов. Но Медведев понимал: советский канон находился в непрерывном становлении. Каждая эпоха из множества случайностей, из большого количества разных вариантов выбирала отдельные образцы, которые объявлялись эталоном. Без знания других вариантов нам сложно понять значение и своеобразие этих эталонов, так же как и без знания канонизированных образцов соцреализма сложно оценить исключения. Прелесть «Гармони» Савченко или «Марионеток» Протазанова становится понятной только в сравнении с «Веселыми ребятами» Александрова. Медведев знает об этом. Не подстраиваясь под меняющиеся вкусы эпохи, он всякий раз указывает на имеющиеся в истории развилки, упоминая «победителей» и по возможности говоря об «аутсайдерах», тех, кто долгие годы оставался в тени классических советских киноведческих

иерархий. Кроме того, — и это, пожалуй, самое важное — он призывает смотреть *сами* фильмы, так, как они есть, а не через окружающую эти ленты ауру.

Мысль о вечной борьбе автора и системы, кажущаяся сейчас такой естественной, верна далеко не во всех случаях. Многие представители левого искусства мыслили себя частью советского общества, пытались быть «правильными» коммунистами (и очень редко в этом преуспевали), замороженно смотрели на своего мудрого и всезнающего вождя. И эта трагедия, быть может, более чудовищная, чем борьба между личностью и системой. Вторая может дать и некоторое утешение в осознании своей исторической правоты, но первая ввергает в отчаяние: почему я не такой? И об этом Медведев рассказывает своим ученикам.

Чем еще хороша книга? После всего здесь написанного хочется заметить, что историю кино мы знаем очень плохо. Особенно историю отечественного кино. Все дело в том, что мы оказались в эпохе «первоначального накопления киноведческого капитала». Многие советские исследования нуждаются в ревизии, многие вопросы заданы, но ответы на них только предстоит найти, многие значимые документы не введены в научный оборот. Не все фильмы обнаружены, наконец. И в этой ситуации можно найти глубокие исследования отдельных аспектов кинематографического производства, отдельных персоналий, отдельных картин, но большая история, дающая общую картину, еще не написана. Ее просто не успели написать. Книги, дающие представления о больших, долгих процессах, охватывающих разные эпохи, являются скорее исключением. Некоторые из этих исключений мы назвали в начале настоящей рецензии, и «Сослагательное наклонение», безусловно, входит в их число.

Едва ли сборник лекций Армена Медведева закроет все белые пятна в истории, но эта книга дает нечто большее, чем знание фактов. Она учит пониманию процессов, судеб, пониманию кино. Составленная из суждений одного из тех великих, которые с полным правом могли сказать: «История советского кино — это я», она стоит на книжной полке как на посту, ожидая, пока его ученики допишут свои академические и не очень истории. Но даже тогда она не потеряет своего обаяния.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Медведев А. Н. Сослагательное наклонение. Беседы по истории отечественного кино. М.: Киноведческая артель 1895.io, 2023. — 592 с.
2. Марголит Е. Я. Живые и мертвое. Заметки по истории советского кино 1920–1960-х годов. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2012. — 560 с.
3. Марголит Е. Я. В ожидании ответа. Отечественное кино: фильмы и люди. М.: Rosebud Publishing, 2019. — 463 с.
4. Клейман Н. И. Этюды об Эйзенштейне и Пушкине. М.: Garage, 2022. — 519 с.
5. Козлов Л. К. Производство во времени. М.: Эйзенштейн-центр, 2005. — 447 с.
6. Ковалов О. А. Из(л)учение странного. Т. 1. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2016. — 328 с.
7. Ковалов О. А. Из(л)учение странного. Т. 2. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2017. — 326 с.
8. Либан Н. И. Лекции по истории русской литературы: от Древней Руси до первой трети XIX в. / вступ. статья и указатели А. В. Архангельской. М.: Издательство Московского университета, 2005. — 460 с.

## REFERENCES

1. Medvedev A. N. *Soslagatel'noe naklonenie. Besedy po istorii otechestvennogo kino* [The Subjunctive Mood: Conversations on the History of Russian Cinema]. Moscow: Kinovedcheskaia artel' 1895.io, 2023. 592 p.
2. Margolit E. Ya. *Zhivoe i mertvye. Zametki po istorii sovetskogo kino 1920–1960-kh godov* [The Living and the Dead. Notes on the History of Soviet Cinema of the 1920s — 1960s]. St. Petersburg: Masterskaia "Seans", 2012. 560 p.
3. Margolit E. Ya. *V ozhidanii otveta. Otechestvennoe kino: fil'my i liudi* [Waiting for an Answer. Russian Cinema: Films and People]. Moscow: Rosebud Publishing, 2019. 463 p.
4. Kleiman N. I. *Etudy ob Eizenshteine i Pushkine* [Essays on Eisenstein and Pushkin]. Moscow: Garage, 2022. 519 p.
5. Kozlov L. K. *Proizvedenie vo vremeni* [A Work of Art in Time]. Moscow: Eisenstein Center, 2005. 447 p.
6. Kovalov O. A. *Iz(l)uchenie strannogo* [The Study/The Radiation of the Strange]. Vol. 1. St. Petersburg: Masterskaia "Seans", 2016. 328 p.
7. Kovalov O. A. *Iz(l)uchenie strannogo* [The Study/The Radiation of the Strange]. Vol. 2. St. Petersburg: Masterskaia "Seans", 2017. 326 p.
8. Liban N. I. *Lektsii po istorii russkoi literatury: ot Drevnei Rusi do pervoi treti XIX veka* [Lectures on the History of Russian Literature: From Ancient Rus' to the First Third of the 19th Century]. Introduction and indexes by A. V. Arkhangel'skaia. Moscow: Moscow University Publishing House, 2005. 460 p.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Семенов Максим Андреевич — историк кино, историк (МГУ им. М.В. Ломоносова), независимый исследователь, Москва.

E-mail: kvint5@yandex.ru

## ABOUT THE AUTHOR

Maksim A. Semyonov — Film Historian, Historian (Lomonosov Moscow State University), Independent Researcher, Moscow.

E-mail: kvint5@yandex.ru

Статья поступила в редакцию: 25.10.2023

Отредактирована: 5.11.2023

Принята к публикации: 12.11.2023

Received: 25.10.2023

Revised: 5.11.2023

Accepted: 12.11.2023

## ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Семенов М. А. «Сослагательное наклонение»: разговоры запросто // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 4. С. 229–235.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-229-235

EDN RJMFFY

## FOR CITATION

Semyonov M. A. *The Subjunctive Mood: Conversations Without Ceremony. Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2023, no. 4, pp. 229–235.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-229-235

EDN RJMFFY

*Перепечатка материалов только по согласованию с редакцией*

Литературный редактор *М. Глушкова*

Редактор перевода *В. Федорова*

Корректор *М. Нагришко*

Оригинал-макет *Е. Бородина*

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](http://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 29.11.2023. 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