

**ГИТИС**  
РОССИЙСКИЙ  
ИНСТИТУТ  
ТЕАТРАЛЬНОГО  
ИСКУССТВА

**ТЕАТР  
ЖИВОПИСЬ  
КИНО  
МУЗЫКА**

THEATRE  
FINE ARTS  
CINEMA  
MUSIC

**2/2023**

Ежеквартальный журнал  
Издается с 2008 года

УЧРЕДИТЕЛЬ  
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ  
ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА  
**ГИТИС**

**ТЕАТР  
ЖИВОПИСЬ  
КИНО  
МУЗЫКА  
2/2023**

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

#### 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



РОССИЙСКИЙ  
ФОНД  
КУЛЬТУРЫ

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

Quarterly review  
Established in 2008

FOUNDER  
RUSSIAN INSTITUTE  
OF THEATRE ARTS  
**GITIS**

**THEATRE  
FINE ARTS  
CINEMA  
MUSIC  
2/2023**

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

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

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

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

© Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), 2023  
© Theatre. Fine Arts. Cinema. Music, 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

## 4 ПРЕДСЕДАТЕЛЬ

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

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

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

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

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

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

**В. 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

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

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

**Ю. М. Орлов**, доктор искусствоведения, профессор, Российский институт театрального искусства – ГИТИС, Москва, Россия

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

**Елена Ранди**, PhD, профессор, Падуанский университет, Падуя, Италия

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

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

**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

**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

**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

**Yuri M. Orlov**, D. Sc. in Art Studies, Professor, GITIS, Moscow, Russia

**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

**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

- М. Г. Литаврина  
10 **АМЕРИКАНСКИЕ КАНИКУЛЫ В РУССКОЙ ДЕРЕВНЕ.  
(ОТЕЧЕСТВЕННАЯ КЛАССИКА НА ЗАРУБЕЖНОЙ СЦЕНЕ:  
ТРУДНОСТИ ДИАЛОГА И РОЛЬ «ТОЛМАЧЕЙ»)**
- М. М. Гудков  
32 **ИНКОРПОРИРОВАНИЕ ТЕАТРАЛЬНЫХ ИДЕЙ  
В. Э. МЕЙЕРХОЛЬДА В СЦЕНИЧЕСКУЮ ПРАКТИКУ США:  
РЕЖИССЕРСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ГЕРБЕРТА БИБЕРМАНА**
- М. Г. Заславский  
63 **СИСТЕМА ПАРТИЙНО-ГОСУДАРСТВЕННОГО УПРАВЛЕНИЯ  
ТЕАТРОМ В СССР В 1932–1939 ГОДАХ**

### ИСКУССТВО. ДВИЖЕНИЕ ВО ВРЕМЕНИ

- А. Г. Колесников  
83 **ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ ФРАНЦА ЛЕГАРА «ИЗ ЖЕЛЕЗНОГО  
ВРЕМЕНИ» И ГРАНИ АВСТРИЙСКОГО ПАТРИОТИЗМА  
1914–1918 ГОДОВ**
- Ю. В. Новохатская  
104 **ПРОБЛЕМА НАРОДНОЙ РЕЛИГИОЗНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ  
ДАРИО ФО**

### БОЛЬШОЙ БАЛЕТ

- Е. А. Андриенко  
118 **БАЛЕТ ЧАЙКОВСКОГО — ПЕТИПА «СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА»  
И ЗАКОНОМЕРНОСТИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО  
СТАНОВЛЕНИЯ АРТИСТА**

- К. В. Попова  
135 **ВЗАИМОСВЯЗЬ ЛИТЕРАТУРЫ И ХОРЕОГРАФИИ  
В БАЛЕТАХ ДЖОНА НОЙМАЙЕРА «СМЕРТЬ В ВЕНЕЦИИ»  
И «АННА КАРЕНИНА»**

КИНОАРХИВ

- Н. С. Рябчикова  
150 **НАЧАЛО «НАЧАЛА». ФРАГМЕНТЫ ОБСУЖДЕНИЯ  
ЛИТЕРАТУРНОГО СЦЕНАРИЯ Е. ГАБРИЛОВИЧА  
И Г. ПАНФИЛОВА**

ШКОЛА СЦЕНЫ. ГОД ПЕДАГОГА И НАСТАВНИКА

- Т. И. Сополев  
172 **УПРАЖНЕНИЯ И ЭТЮДЫ С МУЗЫКОЙ У СТУДЕНТОВ-  
ПЕРВОКУРСНИКОВ АКТЕРСКО-РЕЖИССЕРСКОЙ ГРУППЫ**
- Е. А. Крикленко, А. В. Ковалева, Е. Н. Лихоманова,  
В. А. Нижельской, Н. Е. Шурганова  
186 **СООТНОШЕНИЕ КАЧЕСТВА ВЫПОЛНЕНИЯ ТВОРЧЕСКОГО  
ЗАДАНИЯ У СТУДЕНТОВ-АКТЕРОВ С УРОВНЕМ  
НЕВРОТИЗАЦИИ И ВЫБОРОМ КОПИНГ-СТРАТЕГИЙ**

КНИЖНАЯ ПОЛКА

- А. Н. Зорин  
206 **ТУРГЕНЕВСКИЙ ШЕКСПИР. «НИ ЗА БЕЛОЕ НЕ СТОЯЛ,  
НИ ЗА ЧЕРНОЕ»**

## CONTENTS

### RUSSIAN THEATRE HISTORY

- Marina G. Litavrina
- 10 **AMERICAN VACATIONS IN RUSSIAN VILLAGE. (RUSSIAN CLASSICS ON FOREIGN STAGE: PROBLEMATIC DIALOGUE AND THE ROLE OF INTERPRETERS)**
- Maxim M. Gudkov
- 32 **INCORPORATION OF VSEVOLOD MEYERHOLD'S THEATRICAL IDEAS INTO THE STAGE PRACTICE OF THE USA: THE DIRECTORIAL ACTIVITY OF HERBERT BIBERMAN**
- Mikhail G. Zaslavskiy
- 63 **THE SYSTEM OF PARTY-STATE MANAGEMENT OF THE THEATRE IN THE USSR IN 1932–1939**

### ART. MOTION IN TIME

- Alexander G. Kolesnikov
- 83 **FRANZ LEHÁR'S VOCAL CYCLE "AUS EISERNER ZEIT" AND THE FACETS OF AUSTRIAN PATRIOTISM 1914–1918**
- Yuliya V. Novokhatskaya
- 104 **THE PROBLEM OF FOLK RELIGIOSITY IN THE CREATIVE WORK OF DARIO FO**

### GRAND BALLET

- Elena A. Andrienko
- 118 **TCHAIKOVSKY AND PETIPA BALLET "SLEEPING BEAUTY" AND THE MECHANISM OF PROFESSIONAL FORMATION OF THE ARTIST**



Kseniia V. Popova

- 135 **THE INTERRELATION OF LITERATURE AND CHOREOGRAPHY  
IN THE BALLETS OF JOHN NEUMEIER "DEATH IN VENICE"  
AND "ANNA KARENINA"**

THE FILM ARCHIVE

Natalie S. Ryabchikova

- 150 **THE BEGINNING OF "THE BEGINNING". EXCERPTS FROM  
THE DISCUSSION OF THE SCREENPLAY BY E. GABRILOVICH  
AND G. PANFILOV**

THE STAGE SCHOOL. THE YEAR OF TEACHER AND MENTOR

Timofey I. Sopolev

- 172 **EXERCISES AND STAGE STUDIES WITH MUSIC BY FIRST-YEAR  
STUDENTS OF THE ACTING AND DIRECTING COURSES**

Elena A. Kriklenko, Anastasia V. Kovaleva, Elena N. Likhomanova,  
Victor A. Nizhelskoy, Natalia E. Shurganova

- 186 **THE RELATIONSHIP BETWEEN THE QUALITY OF READING  
BY STUDENTS-ACTORS AND THEIR LEVEL OF NEUROTICISM  
AND PREFERRED COPING STRATEGIES**

REVIEW

Artem N. Zorin

- 206 **TURGENEV'S SHAKESPEAR. "NEITHER ON THE BLACK SIDE, NOR  
ON THE WHITE"**

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-10-31  
EDN URWHEW  
УДК 792.03(73)+792.09:821.161.1-21

М. Г. Литаврина  
Российский институт театрального искусства — ГИТИС,  
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова,  
Москва, Россия  
ORCID: 0000-0002-6365-3813

## Американские каникулы в русской деревне. (Отечественная классика на зарубежной сцене: трудности диалога и роль «толмачей»)

### АННОТАЦИЯ

На примере постановки пьесы «Месяц в деревне» И. С. Тургенева на американской сцене в статье рассматривается проблема интерпретации русской классики в инокультурном сценическом пространстве и возникающие трудности в процессе адаптации зарубежной драмы и выстраивания межкультурной коммуникации в спектакле. Постановке американского театра «Гилд» 1930 года, с точки зрения автора, не уделяется должного внимания при рассмотрении сценической истории тургеневской пьесы за рубежом. (Иногда она вообще оценивается лишь как «реплика», ремейк постановки МХТ 1909 года.) Одним из препятствий для успешного театрального решения указанной проблемы была позиция американской критики времен Великой депрессии, пришедшей к общему соглашению, что пьеса Тургенева устарела и значительно проигрывает в сравнении с чеховской драмой, к тому времени уже освоенной театром США. Значительную роль в переломе отношения к Тургеневу и в его театральном утверждении на североамериканской сцене сыграли иммигранты из России — как до-, так и постреволюционной: режиссер-постановщик Рубен Мамулян и исполнительница роли Натальи Петровны Алла Назимова, ставшая объединяющим «русским центром» спектакля. В описании сценического решения и исключительного актерского исполнения в данной постановке автор опирается в своей аргументации на американские и российские источники, большая роль уделяется иконографии спектакля, анализу предметного мира, приводятся редкие свидетельства самих исполнителей и отзывы критики.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Тургенев, русская драма, театр «Гилд», театр США, Рубен Мамулян, Алла Назимова, Добужинский.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-10-31  
EDN URWHEW  
УДК 792.03(73)+792.09:821.161.1-21

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

## American vacations in Russian village. (Russian classics on foreign stage: problematic dialogue and the role of interpreters)

### ABSTRACT

The production of Turgenev's "A Month in the Country" (Theatre Guild, 1930) is taken here as inherent example of Russian classics interpretation in the timeline of drama history and intercultural communication through theatre. Meanwhile the difficulties and obstacles on this way are revealed. In the author's view, the named production is often underestimated being regarded as merely a remake or replica of MAT's classical version of 1909. The stumbling block on Turgenev's drama way to American spectators is easily identified at the close glance. According to American critics' general agreement, Turgenev's play was outdated, tedious and morbid. Though often flattery compared to Chekhov's works, it is yet based, they wrote, on drama principles, "hardly worth preserving". Chekhov's drama highly favored by the Anglo-saxon criticism already enjoyed numerous interpretations on the American stage. Thus Chekhov turned to be Turgenev's predecessor in the USA. Moreover, the advent of Turgenev to American stage is highly indebted to Russian immigrant theatre workers — Rouben Mamoulian, the director, and Alla Nazimova, the player of the main part — who proved to be the uniting "Russian center" of the production. The descriptions of acting, sets, mise en scene, the article is dwelling on, are borrowed from American and Russian sources, including archival, such as scrapbooks, iconography, witnesses or participants, letters, memoirs and critical reviews.

### KEYWORDS

Turgenev, Russian drama, Theatre Guild, Theatre in USA, Rouben Mamoulian, Alla Nazimova, Dobuzhinsky.

Обращения зарубежного театра к пьесам Тургенева нечасты, но, если можно так выразиться, эксклюзивны. Среди его интерпретаторов второй половины XX — начала XXI века немало представителей англо-американского театра. И для любителей определять, кто зачинатель, а кто последователь, тут есть любопытные моменты. Например, название работы американской исследовательницы российского происхождения Е. К. Мурениной «Тургенев в США как потомок Чехова» [1, с. 334–353] кажется парадоксальным лишь на первый взгляд. Действительно, вопреки хронологии, Тургенев пришел к зарубежному зрителю после Чехова и был обречен на сопоставления — и часто, надо сказать, нелестные. Замечено, что «именно в иноязычном и иновременном сценическом пространстве динамика *интертекстуального взаимодействия* (выделено цитируемым автором. — М. Л.) классических пьес Тургенева и Чехова проявляется гораздо рельефнее» [1, с. 335]<sup>1</sup>. Справедливости ради напомним, что о генетической близости сценической поэтики Чехова и Тургенева, о том, что «чеховский театр вырос из корней театра Тургенева», писал еще Мейерхольд, правда, не видя ни для того, ни для другого драматурга-«романиста» места в своей версии «театра будущего» [2, с. 124].

Немалый «толмаческий» вклад в сценическое освоение драмы обоих авторов в США внесли эмигранты из России. Об одной постановке, созданной русско-американской командой и в чем-то, как представляется, недооцененной в историографии феномена «запоздало состоявшегося» в американском театре XX века драматурга Тургенева, хочется рассказать.

Во второй половине 1920-х — начале 1930-х годов театральная Америка входит в пору, с одной стороны, ученичества у русского театра, с другой — подражательства ему же (в особенности МХАТ после знаменитых гастролей труппы во главе со Станиславским 1923–1924 годов и открытия здесь бывшими мхатовцами-эмигрантами своих студий). Учиться русскому «методу», новым приемам «русской игры» здесь захотели многие, даже сложившиеся профессионалы. С этим пафосом учебы было связано и возрастание интереса к русской классической драматургии, нашедшей исключительное воплощение во МХАТе. Не избежал русского влияния и один из лидеров американского некоммерческого театра — «Гилд», стремившийся к качественному, как здесь принято говорить, американскому и европейскому репертуару. До и помимо Тургенева здесь ставили Стриндберга, Пиранделло, Шоу, О’Нила. Бывала здесь на сцене и русская деревня («Власть тьмы» Толстого)<sup>2</sup>.

В конце 1920-х к режиссерскому корпусу театра, включавшему к тому времени такие имена, как Гарольд Клерман, Лоуренс Лэнгнер, Федор

Комиссаржевский, Филипп Меллер (последний недавно ставил здесь пьесу Н. Н. Евреинова «Самое главное»), прибавился еще выходец из России — Рубен Мамулян. Хотя в долгой жизни режиссера (он скончался в Калифорнии в 1987 году на 90-м году жизни) было немало экстравагантных поступков, он явил пример успешной творческой ассимиляции и оставил о себе добрую память.

1 Заметим, что анализируемый нами спектакль 1930 года в данной публикации не упоминается.

2 См. подробнее об этих постановках: [3].

Рубен Захариевич Мамулян родился в 1898 году в Тифлисе, недолго учился в Московском университете, посещал одно время студию Вахтангова и эмигрировал спустя три года после Октябрьской революции. Сначала непродолжительно работал в театрах Англии. Потом переместился за океан, где поначалу нашел себе применение в Рочестере, штат Нью-Йорк, руководя Оперным центром, и окончательно выбрал Америку. После удачного дебюта на Бродвее был приглашен в Голливуд. Накануне начала работы над тургеневским спектаклем громко прошла премьера его первого американского (и звукового, что было новостью) фильма «Аплодисменты». Позднее в его кинолентах снимались Марлен Дитрих, Грета Гарбо, Шарль Буайе, Пол Муни и другие звезды. Мамулян, отметившийся, что называется, во всех жанрах — и в триллере, и в мюзикле, был известен в профессиональном кругу (сокращая фамилию, его тут называли

запросто — Маму) как психологический «разработчик» роли, он преподавал и в студии театра. Ему принадлежит ряд технических изобретений, успешно внедренных в кинопроизводство. Забегая вперед, скажем, что за свои заслуги в кино Р. Мамулян будет удостоен звезды на Аллее славы в Голливуде (1960) [4].

Таким образом, режиссер Мамулян пополнил не столь многочисленный ряд российских эмигрантов-удачников в театре и кино Америки. Его личный архив в Библиотеке Конгресса США [5] сильно отличается от фондов других выходцев из России первой волны: здесь полностью отсутствует характерный, например, для парижских эмигрантских архивов запах бедности и трудного профессионального выживания — наоборот, в насчитывающем почти 60000 единиц хранения гигантском фонде из 209 контейнеров (переданном вдовой в начале нашего века и окончательно описанном совсем недавно) множество не только личных документов, пьес, писем, афиш, программ, фотографий, но есть и ценные антикварные предметы, эксклюзивные артефакты, собранные им как известным коллекционером раритетов и ныне выделенные в особый, музейного характера, подфонд, включающий вещи, принадлежавшие Наполеону и Людовику XV. Лишь очень малая часть этого гигантского фонда связана с постановкой «Месяца в деревне» 1930 года (фото 1). Имеется в виду и режиссерский, а точнее, репетиционный экземпляр пьесы. Но и он под стать

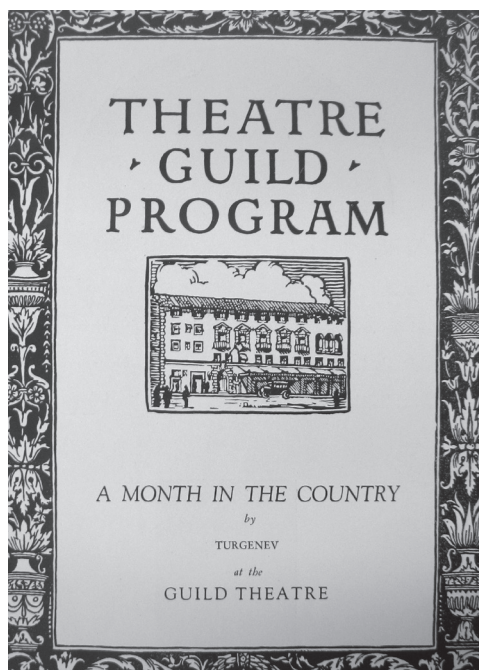


Фото 1. Обложка программки спектакля «A Month in the Country». Театр «Гилд», 1930. Из частной коллекции / The title page of «A Month in the Country» playbill. Theatre Guild. 1930. From a private collection

всей коллекции. Это чистовой вариант — красиво переплетенный фолиант, похожий на том Брокгауза и Ефрона, с нарядным экслибрисом владельца. Так сказать, оммаж театрального классика — самому себе. На всем печать тщательной селекции, изыска, вкуса. На машинописной странице со списком действующих лиц и исполнителей, где расписались все участники, первыми красуются размашистые чернильные автографы главных звезд — Аллы Назимовой (Наталья Петровна) и Эллиота Кэбота (Ракитин) [5, р. 2]. Но пытливому исследователю не удастся обнаружить далее «жар черновика», отразившего противоречия ищущей мысли, многочисленные редакции и правки, зачеркивания и кляксы.

Однако не будем забывать: самый выдающийся режиссерский экземпляр, несущий черты новаторства трактовки и оригинальных решений, — всего лишь партитура, нотные листы, а главное, говорил Немирович, создатель сложнейшей по режиссуре двухчастной эпопеи «Братья Карамазовы», — «как сыграют». Режиссерский текст и реальное театральное событие, спектакль, могут ощутимо отстоять друг от друга (и, добавим, от пьесы). Бывает и наоборот: нечто «в начертании» предсказуемое, традиционное, идущее, казалось, «в ногу» с хрестоматийным текстом, благодаря актеру обернется радостью открытия, свежего поворота и вместе с тем долгожданного узнавания нового в старом.

После общей информации посмотрим на постановщика и исполнителей внимательнее.

Удачно дебютировавший в США выходец из России, знакомый с эстетикой МХТ, Мамулян показался директору «Гилда» Л. Лэнгнеру точным выбором на роль постановщика малоизвестной пьесы Тургенева. Приглашенная исполнительница центральной роли в будущем спектакле тоже требует отдельной справки. Это будет Алла Назимова, в России — выпускница «предка ГИТИСа» Филармонического училища, звезда труппы П. Н. Орленева, оставшаяся в Америке во время гастролей последнего в 1905 году, к 1930-му в США — уже знаменитая исполнительница ибсеновских героинь на Бродвее и экзотических вамп в немом кино Голливуда «периода невинности» (упомянем лишь один ее «громкий» личный проект — «Саломею» Уайльда, где в 43 года она предстала очаровательной нимфеткой с балетной грацией) [6, р. 406–408]. Однако пережив финансовый крах в Голливуде, потерю главного — легендарного «Сада» и вернувшись к активной театральной работе в конце 1920-х годов, она триумфально показала себя в новом амплуа — исполнительницы тонких ролей в новой драме. Чему доказательством стала ее Раневская в «Вишневом саде» (1928) в Гражданском репертуарном театре Евы Ле Гальенн. Между тем, воспользовавшись внезапной размолвкой между хозяйкой театра и звездой, «Гилд» договорился с Назимовой о переходе в свою труппу. Первой ролью нового контракта и должна была стать Наталья Петровна в «Месяце в деревне». Готовясь к новой работе, Мамулян обычно задавал исполнителям один и тот же вопрос — как актеры, что прежде всего вы выбираете для себя: «пьесу или роль»? «Роль», — не задумываясь сказал американский актер. «Пьесу», — ответила Назимова (см.: [7, р. 375]).

А между тем главные трудности на пути к спектаклю оказались связаны именно с пьесой Тургенева. Как только стало известно о включении «Месяца в деревне» в репертуар, в литературно-театральных кругах Америки раздались недовольные голоса. Оппоненты Тургенева выступали в печати как в период подготовки спектакля, так и после вполне успешной премьеры в марте 1930 года в Вашингтоне. Если для краткости суммировать их претензии, то придется констатировать следующее. Даже театральные критики русофильского толка заявляли, что перед зрителем предстанет «скучнейшая вещь» из далекого имперского российского прошлого. (Интересно, что в рецензиях пьесу зачастую датировали 1840 годом, против факта отодвигая произведение на десятилетие назад и помещая его куда-то в антиквариат.) Перевод пьесы был заказан театром тому же М. С. Манделю, что переводил «Вишневый сад» Чехова, поставленный ранее у Евы Ле Гальенн. Но, подчеркивал внимательный к русским на театре Б. Аткинсон, Тургенев не Чехов: пьеса эта «скучна» и «устарела с точки зрения современных стандартов драмы» [8, р. 615]. У автора еще нет тех драматургических приемов, писал он, что создают особый подтекст и атмосферу у Чехова, мотивируют длинные паузы и случайные реплики. Рассматривать Тургенева как «недо-Чехова», лишь робкого предшественника новой драмы, но отнюдь не мастера, заметим, здесь станет надолго нормой. Словом, заключал критик, пьеса принадлежит «к той драматургической системе, к которой ныне вряд ли стоит обращаться» [9]<sup>3</sup>. Ричард Д. Скиннер высказывал смелое мнение, что эта пьеса середины XIX века — одна из первых, где появляется «точно нарисованный портрет невротической женщины» [8, р. 615]. Отмечались многократно сюжетные параллели с «Вишневым садом» (там и там есть помещица, неприкаянный студент, дворянские гнезда, неудачные матримониальные проекты и «осенние романы»), предпочтение в целом отдавали Чехову (в том числе Джозеф Вуд Кратч, писатель и критик *Nation*, в 1930-е годы писавшей о Назимовой в ролях новой драмы) [8, р. 139; 10, р. 320].

Среди многочисленных претензий к пьесе в критике повторялись два соображения — я бы сказала, не литературно-театрального, а цивилизационного характера. Во-первых, русские, как они представлены у Тургенева, чрезвычайно болтливы. Они произносят вслух много лишнего. Эти разговоры, а по существу — утомительные перемежающиеся монологи, абсолютно пусты и выдают лишь бессодержательность персонажа. Во-вторых, в пьесе американцы насчитали огромное количество жалоб на здоровье и погоду — судачили о настоящем доме престарелых. Среди мелких, но очень заметных русскому уху и глазу моментов при ознакомлении с упомянутым выше репетиционным экземпляром следует отметить и отсутствие патронимов в итоговом сценическом тексте, что делало общение персонажей более фамильярным. Трудных фонетически для американцев русских фамилий тоже избегали. Беляева же на сцене за глаза все время называли «студент»,

<sup>3</sup> Содержание газетной рецензии Б. Аткинсона (Atkinson B. *A Month in the Country*. 1930) приведено по публикации диссертационного исследования Dr. Prof. Margaret McKerrow (University of San Diego, School of Drama, Film and Television. USA) из цитируемых источников [9, р. 242].

что семантически подчеркивало определенные стороны образа и взаимоотношений персонажей, в частности социальное неравенство (текст репетиционного экземпляра). Несомненно и то, что в переводе Манделя в пьесе комедийные блестяшки особо не сверкали. (Хотя о спектакле говорили, что это скорее комедия.) Не случайно, что затем этот перевод не использовался при новых обращениях к пьесе. (У Аллы Назимовой была небольшая переписка с Манделем, свидетельствующая, что она собиралась серьезно работать с русской классической драмой, но это общение скорее касалось не «Месяца в деревне», а «Вишневого сада» [11].)

Лишь очень редкие, особо эрудированные американские знатоки европейской литературы замечали, что Тургенев — необычный русский автор, что он смотрит на Россию как освоившийся европеец, «сквозь страны дальны», и отмечали, что сама пьеса написана им в Буживале. И что образ Беляева (и в целом первая редакция под названием «Студент») сначала не допускался в России царской цензурой. И сегодня, добавим, при анализе пьесы (тут отметим повторяющуюся многократно в ее англоязычных презентациях оговорку «считающейся шедевром») часто высказывается мнение, что сюжет и образ главной героини имеют параллели с «Мачехой» Бальзака и «Федрой» Расина.

Все это, то есть негативное поле вокруг «устаревшей» пьесы, оказывало давление на режиссера и актеров. И во многом напоминало историю с чеховской «Чайкой». Мамулян начал купировать текст и вычищать из него «лишнее» и «второстепенное»: про погоду, про болезни... Похоже, как Евтихий Карпов при постановке первой «Чайки» в Александринском театре. (Да, мы знаем, что и Станиславский «купировал» Тургеневу.) Редакции подвергся и сам список действующих лиц. Как известно, у Тургеневу в «афише пьесы» указан возраст каждого персонажа. Это было повсеместно убрано. Не в том дело, что главной исполнительнице было 50 лет, а Наталье Петровне у Тургеневу — 29 лет, указания на возраст отсутствовали и в афише легендарного спектакля МХТ 1909 года, да и сегодня на сцене редко можно видеть полную возрастную адекватность. Режиссера Мамуляна пугали, что в результате своей интенсивной работы в театре и кино, а также под тяжестью недавно свалившихся невзгод (Назимова потеряла в «черном октябре» 1929 года половину своего состояния — еще большего лишились Шалапин и Балиев) предполагаемая исполнительница роли Натальи Петровны якобы изрядно состарилась, «поизносилась» и заштамповалась. Режиссеру советовали прежде всего лично проверить ее актуальную профессиональную форму. Мамулян начал работу с частного визита к актрисе.

Он посетил ее квартиру на престижной 57-й улице и, при отсутствии детальной договоренности о содержании визита, внезапно попросил читать с листа роль Натальи Петровны. Сделал это, по собственному признанию, не без внутреннего страха: Мадам — так за глаза тут называли Назимову, которая была грозой всех студий и кулис, — была известна крутым характером и могла срывать любого выскочку. Однако на сей раз она была на удивление кротка и просто начала читать. (Мамулян подавал реплики за всех партнеров.) По собственному признанию, режиссер был потрясен: это была естественная, сиюминутно



рождавшаяся речь. Мамулян впоследствии вспоминал: «Я никогда, ни до, ни после, не слышал подобной первой читки» [7, р. 317]. У него возникло подозрение, что актриса давно самостоятельно занималась ролью — и сжилась с ней, во всяком случае по-русски знала все реплики героини наизусть. Однако режиссер отложил комплименты на будущее. (Одного не мог прочувствовать режиссер-эмигрант: силы русского акцента в этом «чарующем звучании». Звукозаписи актрисы, хранящиеся в Motion Picture and Sound Division Библиотеки Конгресса США, позволяют сделать такой вывод.) На репетициях, по свидетельствам, Мамулян был строг. Все же через две недели режиссер послал актрисе записку такого содержания: «Увидев ваше исполнение на сегодняшней репетиции, самые известные актрисы Америки должны оставить сцену и пойти торговать чулками. Маму» [7, р. 318]. Вывод был ясен. Спасти бичуемую критикой пьесу могла только Назимова. Репетиции начались на следующий день после упомянутого визита и шли ежедневно два месяца. Никто в команде, собранной Мамуляном, не оспаривал осевой роли русской актрисы в будущей постановке. Напротив: и к другим русским, привлеченным им к работе, не только на сцене, но и за кулисами относились как к «культурным реликтам». С Назимовой, добавим, Мамулян будет еще работать и через годы, но уже в кино — над ролью второго плана.

Так решено было главное, но не все. Необходимо было дать тургеневский нарратив, русское пространство. Следующий шаг и достижение Мамуляна — полученное согласие М. В. Добужинского на использование его сценографического решения знаменитого мхатовского спектакля 1909 года. Все делалось гласно — и указание на декорации Добужинского было впоследствии внесено и в режиссерский экземпляр, и в афишу, и в программу спектакля (фото 2). Воплотить это на американской сцене должен был художник Раймунд Совеи. В отличие от других сценографических решений известных русских классических пьес, которые оформлял Добужинский в зарубежье до и после этой работы (скажем, «Ревизора» П. Шарова в Дюссельдорфе или Мих. Чехова в Прибалтике,

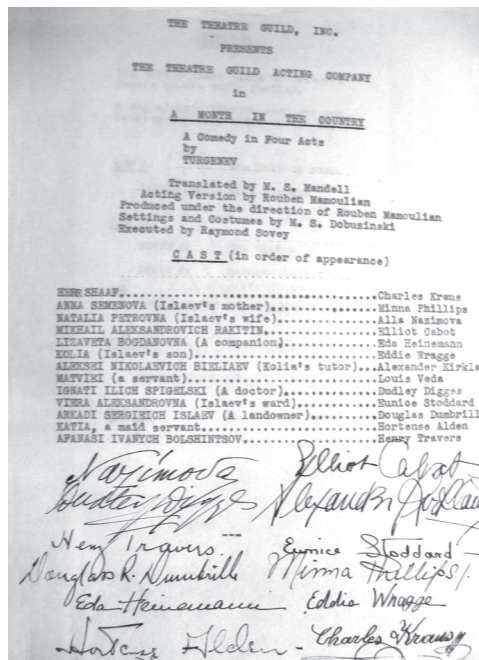


Фото 2. Список действующих лиц и автографов исполнителей в репетиционном экземпляре «Месяца в деревне». Театр «Гилд», 1930. Изображение опубликовано в книге М. Г. Литавриной (2012) по разрешению зав. отделом рукописей Библиотеки Конгресса Элис Бёрней / The cast of the production and list of actors' autographs: A Month in the Country, Theatre Guild, 1930. Rehearsal copy title: Library of Congress, Manuscript Department. Published under the permission of Alice Birney, the Head of the Department, in the book by Marina Litavrina (2012)

а далее — чеховских же «Одержимых» по Достоевскому на Бродвее), в данном случае никакого пересмотра мхатовского подхода в новом тургеневском спектакле не наблюдалось. Сохранен был «воздух», центровка, симметрия, вертикальная композиция, с «купольным», высоким, заполненным прекрасной природой сценографическим решением — архитектура западных «театров-колодцев» его охотно приняла. Сама композиция, сразу вызывавшая аплодисменты, подводила зрителя к известной классической тургеневско-чеховской мысли: «какие красивые деревья» и «какая должна быть под ними красивая жизнь» и прекрасные люди, а нет! Элегичность тона, «тургеневские кружева», стиль художественной ретроспекции очень даже резонировали с современными «депрессивными» настроенями «богатого среднего» (upper middle) класса Америки, только что в реальности, после «черного вторника», на своем опыте узнавшего, что значит терять, и внезапно ощутившего ценность духовного и тлен материального. Режиссер, не располагая глубокой сценической площадкой, мизансценически держался мхатовской планировки, осваивая прежде всего второй, так называемый семейный, план сцены и то выдвигая в центр диванчик для дуэтов, то ставя под «тот же», что и в МХТ, раздвоенный дуб небольшую скамейку (с переменной мужской составляющей и постоянной женской в сидящей группе) во 2-м действии. И все же, повторим, говорить о реконструкции в этом случае не приходится — это были отдельные цитирования оформления и планировки сцен мхатовского спектакля как культурного образца. Через опыт МХТ театр «Гилд» шел к подлинному. О повторе актерских решений вообще не могло идти речи. Спектакль скорее представлял как палимпсест (см. об этом понятии: [12])<sup>4</sup>, сохранивший отдельные абрисы и остатки общих начертаний на древней фреске, — так проступал сквозь современную постановку далекий российский первоисточник.

Особо следует выделить костюмы тургеневского спектакля Мамуляна. Для Назимовой это было критически важно. Выполнение костюмов было поручено мастерской супругов Понс на Манхэттене, прославившейся к тому времени техническими новинками и особенно изобретательной работой с тканями и красками (где он, добавим, — бывший помощник режиссера в МХТ,

она — ученица С. Судейкина и уже мастер-костюмер, оба прошли школу «Летучей мыши» Балиева в Париже; фонд супругов в New York Public Library в Линкольн-Центре весьма содержателен [13]<sup>5</sup>). К услугам предприятия пары, судя по имеющимся документам — спискам спектаклей, ими оформленных, будут прибегать постановщики большинства популярных бродвейских мюзиклов, а в 1956 году Елена Понс будет номинирована как художник по костюмам на престижную премию «Тони»<sup>6</sup>. Стильные, но слишком вневременные наряды Раневской — Назимовой работы знаменитой Ирэн Шараф в «Вишневом саде» театра Евы Ле Гальенн сменились аутентичностью выполненных эскизов Добужинского. Четкий «пунктуационный» акцент в общей антропологии образа, его жестуальности

4 При любых терминологических разночтениях в трактовке речь идет о гипертекстовой природе явления.

5 Автор настоящей статьи — внучатая племянница Елены и Жоржа (Юрия) Понс.

6 Имя Элен Понс в списке номинантов на премию «Тони» 1956 года: Helene Pons, Designer. URL: <https://www.playbill.com/person/helene-pons-vault-0000021786> (дата обращения: 09.12.2022).

приобрели аксессуары — кленообразный запоминающийся веер и модный зонтик Натальи Петровны (или бумажный длиннохвостый змей Беляева и Верочки). Они являлись не только «продолжением» руки или атрибутом костюма актера, органически «срастались» с ним, а, согласно заветам мирискусников, создавали некое поле игры с вещью, тесно связанное с внутренней жизнью персонажей. Что виртуозно демонстрировала Назимова — о чем ниже. Амплитуда настроений, на которой строилась Назимовой партитура роли, как писала критика, «несчастной, порой капризной и не знающей, чего хочет, русской матроны» [7, р. 320], находила продолжение в дрожании и прозрачной воздушности тонких, легко сминаемых тканей шали или носового платка, вторящих каждому порыву хозяйки и бывших неотделимыми от ее личной ауры.

Можно задать вопрос: зачем же «за кулисами» нужны были соотечественники, так ли уж важны эти моменты в изготовлении деталей вещного плана и антуража? Все дело в том, что во главу угла ставился принцип подлинности. Было необходимо в серьезном спектакле избежать в изображении русской усадебной жизни матрешечной «сувенирности» и расхожего «лубка», уже к тому времени прочно вошедших на Западе в фирменную театральную презентацию экзотичной «русскости». На чем активно и успешно спекулировала (особенно в популярных жанрах — эстраде и кабаре) русская театральная эмиграция.

«Да можно ли прорваться к этой “подлинности” в далекой суетной Америке какой-то Назимовой», — скажут скептики. Поясним. Не только у вещного мира обнаруживалась, как это происходило в мхатовской «Синей птице», «душа вещей». «Русский элемент» спектакля имел важную дополнительную культурную миссию. Эти люди русской цивилизации порубежья, вовлеченные в тургеневскую постановку, не просто в процессе работы общались между собой на родном языке. Они были из одного круга. Потому рассказываемое — не про чужое, но про «свое».

Небольшое отступление во времени, которое проясняет многое.

В то время как Книппер играла на гастролях МХТ в Петербурге в 1904 году роль Раневской и затем писала Чехову в Ялту о своих впечатлениях о тамошнем «Месяце в деревне», он сам, находясь в Крыму (от приглашения в Петербург по болезни отказался), посетил театр: в середине марта здесь начались гастроли труппы П. Н. Орленева, Чехов был приглашен на коронный спектакль этого неумного трагика — «Привидения». Ибсена Чехов не любил, назвал пьесу «дрянной» (даже игра Орленева не спасала) [14, с. 346], но исполнителей любил и питал к ним дружеские чувства, а потому пригласил на обед Орленева и Назимову (которую знал почти с детства и захаживал в аптеку ее отца Якова Левентона — деспотичной и противоречивой личности).

Между тем Станиславский, весной 1904 года посетивший, как и Книппер, александринский «Месяц в деревне», заметил, что в данном спектакле «многое скрадено с нас» [15, с. 463]. «С нас» — это значит: с чеховских «атмосферных» спектаклей МХТ. Неслучайно через пару месяцев Станиславский по просьбе Савиной — не только тургеневской Натальи Петровны, но и бывшей

Аркадиной в злополучной первой «Чайке» Александринки 1896 года — будет репетировать с ней роль Раневской для спектакля «Вишневый сад» у Незлобина.

Итак, Станиславский вдруг узнал «свое» в чужом тургеневском спектакле.

И немудрено. Ставил «Месяц в деревне» для М. Г. Савиной в Александринке А. А. Санин, еще недавно ближайший соратник и сотрудник Станиславского (ему принадлежит постановка массовых сцен в «Царе Федоре» и «Смерти Иоанна Грозного»), будущий режиссер-эмигрант [16]. Но у него есть еще один «профиль», ближе к нашей истории. Если и был в МХТ для Назимовой «доверенный» человек в пору ее недолгого пребывания там, то это Санин (благодаря которому, думается, она вообще в труппе оказалась). Но карьера ее забуксовала, театральные роман тоже, Назимова, чувствуя угасание интереса партнера, ушла, вскоре ударилась в антрепризные странствия, сгорая и в отместку зачем-то вышла замуж за актера Сергея Головина (с которым, будучи в Америке, десятилетиями потом не могла развестись). Случившееся вдогонку бурное выяснение отношений с Саниным уже ничего не меняло. Смотрела ли она позже его столичные спектакли, обсуждала ли с ним упомянутый «Месяц в деревне» (помните вышеописанное удивление Мамуляна — насколько актрисе знакома роль?), неизвестно. Потом — труппа Орленева, с которой она уедет в Америку навсегда.

А Санин тоже женился. Как звали жену? В нашем рассказе нет случайностей. Вы не поверите: Лика Мизинова.

Через три месяца от описываемых событий не станет Чехова, потом через год навсегда уедет в США Назимова, через пять лет сыграет «Месяц в деревне» Книппер и проживет потом еще полвека. После революции Санин и Мизинова эмигрируют. Они выходили, разлетались из этого круга, но уносили его часть с собой, забирали свой культурный код, становясь его мощными «ретрансляторами» в кругу совсем иных людей, другой формации, другого бэкграунда, языка. Но настроенных — воспринимать. И носители русской культурной памяти выступали в этой коммуникации как истинные толмачи и медиаторы, вплетая свой опыт в новую и единую художественную ткань. В иное время, в чужом пространстве. Далекое насыщалось близким.

Завершая историю, добавим, что А. А. Санин приедет в Нью-Йорк в начале 1932 года для постановки в Метрополитен-опере, тогда же увидит Назимову в ее новом спектакле «Траур — участь Электры» и назовет выдающейся актрисой.

Итак, как видим, действующие лица и исполнители оказались переплетены между собой волею судьбы и стянуты в один прочный русский культурный узел. Савина, Книппер, Назимова сыграли и Раневскую, и Наталью Петровну.

Однако таким образом и они сами между собой, и современные исполнительницы были обречены на сравнения. И в роли Раневской игру Назимовой

многие американские знатоки сравнивали с Книппер, недавно в ходе гастролей МХТ выступившей здесь в «Вишневом саду», см.: [8, р. 138]. (Супруга Чехова не может играть неправильно, и отдать кому-то другому пальму первенства для большинства критиков здесь мыслится едва ли возможным<sup>7</sup>.) Это приводило Назимову к почти

7 О Книппер — Наталье Петровне и Раневской см. в классических работах М. И. Туровской и И. Н. Соловьевой [17].

паническим приступам неуверенности. Хотя американские актрисы и коллеги по театрам (Ева Ле Гальенн, Черил Кроуфорд) предпочитали именно Назимову [8, р. 139]. Однако в новом спектакле «Гилда» актриса наконец была избавлена от этой сопоставительной ситуации.

Но вернемся к постановке Р. Мамуляна — режиссера, сразу понявшего, где будет «сильное звено» его спектакля. Главной характеристикой исполнения роли Назимовой оказалась виртуозная смена состояний, переживаемых ее героиней, и интереснейшая физическая жизнь на сцене. Непреодолимая тяга к Беляеву, которую вдруг обнаруживала в себе Наталья, овладевала ею целиком, превращалась в развивавшуюся на глазах зрителя душевную зависимость. Назимова — Наталья Петровна вся была зрение и слух, ее привлекал, пугал или настораживал каждый звук и слово, хоть как-то связанные с Беляевым. Это прежде всего передавал ее взгляд: то лениво-равнодушно скольльзящий по лицам и предметам, то внезапно вспыхивающий острым интересом. Моментами, замечали, она трепетала как бабочка, боясь, что чем-то выдала себя. Вот главное — эту запретную тягу надо было скрывать от окружающих. (Зерно внутреннего самочувствия тут — собственные слова тургеневской героини: «Словно мне яду дали. . .») Вообще, техника «я скрываю» начала отрабатываться Назимовой именно в этой роли, чтобы потом увенчаться виртуозным триумфом в «Трауре — участь Электры» (роль Кристин — Клитемнестры). Но здесь, в Наталье Петровне, античный отсыл актерски давать было бы чрезмерно. «Ну не Федра же она, в конце концов. . .» С призывом «кончай федрить!» обращается один из персонажей эмигрантской пьесы Вс. Хомицкого к героине — заигравшейся русской актрисе [18, с. 98 и др.]. «Немножечко Федрой» свойственно побыть, дав волю страстям, в подобных обстоятельствах всякой женщине: если не получается обладать и принадлежать, надо наказать (отомстить, власть употребить и проч.) и хоть таким образом, для утешения собственного раненого эго, в своем сознании победить. Обладать — если не телом, так душой, так чужой судьбой, не реально, так виртуально, не вечно, так сегодня. . . Ее Наталья Петровна в этой своей непреодоленной женской низости отдавала себе отчет: изнемогала, боролась с собой, «отравленной», стремилась «держаться в струне», взбодриться и «наступить на горло», но тщетно. Вамп постепенно превращалась в жертву. Этой проигранной борьбой с собой и вызывала сострадание. По словам критиков-очевидцев, «актриса постигла тайну гармонии речи и жеста», современные же исследователи подчеркивают, что Назимова, начиная с легендарных представлений ибсеновских героинь, пропитывала свои образы «властной поэзией феминизма», вызывая горячий отклик аудитории [19, р. 142]. Малозначимые в ином контексте движения, типично женские жесты, поворот или наклон головы, «говорящая спина» завораживали. Признавая в Назимовой «мастера психологической разработки», американская критика становилась афористичной: «Алла Назимова, лишенная серебряных покрывал и тигриных когтей своего прошлого, ясными и волнующими красками рисует осенний роман госпожи Ислаевой»<sup>8</sup> [20].

<sup>8</sup> Перевод с английского здесь и далее мой. Опубликовано в книге автора [23, с. 215]. — М. Л.

Собственно, такое решение вполне отвечало тому, что отметил в записных книжках Станиславский в период подготовки своего спектакля 1909 года и «предложил артистам скрывать нажитые чувства» [21, с. 20]. Суть переживаемого Натальей Петровной состояния он передает как постоянное чередование двух начал: «то черный квадрат (отчаяния), то белый квадрат (надежды)», «борьба противоположных страстей то раскаяния, то соблазна» [22, с. 351]. И уже тогда — ведь и МХТ тоже обратился к тургеневской пьесе после постановок Чехова — подчеркивал разницу актерского существования, заданного каждым из драматургов: «У Чехова медленный ритм и темп. Для него нужно сосредоточение большое (круг внимания), но душевные приспособления... меняются медленно... У Тургенева совсем другой темп и ритм. Для него мало сосредоточиться, развить поток общения. Надо растеребить еще свою энергию и быстро менять объекты общения и аффективный общий тон... Замкнуться в свой собственный круг, потом быстро выйти из него и общаться с новым намеченным объектом...» [22, с. 350–351]. Страх и чувство вины — неотъемлемые черты «внутреннего пейзажа» Натальи, но, обуреваемая ревностью, она не может не продолжать свою жестокую игру и интригу. Двойственность указанной режиссерской задачи была налицо. Она пугала не только актеров, но и его самого, привыкшего считать, что это «Немирович любит заставлять артистов играть несколько состояний» и «актеры только путают», сбитые с толку [17, с. 64]. А между тем под тяжестью выдвинутой задачи Книппер, у которой явно не ладилась роль (по собственному определению) «оранжерейной наивной дамы» [24, т. 2, с. 525], в чем она честно признавалась десятилетия спустя, была готова даже отказаться и выйти из игры<sup>9</sup>. «Кружева психологизма» (учтем, что это, можно сказать, и инициация занятия «Системой»!)

давались ей, внутренне не разделявшей педагогических интенций Станиславского, нелегко.

**9** О. Л. Книппер: «Роль Натальи Петровны доставляла мне большие страдания. Огромным трудом я овладевала ею, да и навряд ли овладела в те времена. Вот если бы теперь... Мои страдания и ужас перед невозможностью схватить всю тонкость переживаний тургеневской женщины так овладели мной, что заслонили от меня всю прелесть, весь аромат этого образа, я во время одной из репетиций разрыдалась, решительно сказала, что не могу играть, и уехала домой...» [25, с. 264].

Между тем Назимова — справилась. Когда мы сравниваем облик и той и другой исполнительницы на фотографиях, мы обращаем внимание на бросающуюся в глаза разницу: Наталья Петровна Книппер, как правило, прячет взгляд, она живет под тяжестью испытываемого смятения, и это ее удручает, в повторяющейся склоненной позе сквозит усталость от «ноши», легшая на опущенные плечи, темные букли, свисающие по обе стороны лица (увы, крайне неудачный для исполнительницы парик!), вероятно, мешали внимательно следить за мимикой, а пресловутый капор придает всему облику какую-то провинциальность и добавляет возраста (фото 3). Наталья Петровна Назимовой еще подчеркнута молода и соблазнительна, хотя и не без «провинциальных акцентов» в костюме и гриме — у нее, что называется, глаз горит, она транслирует всем своим



Фото 3. Сцена из спектакля «Месяц в деревне». Ракитин — К. С. Станиславский, Наталья Петровна — О. Л. Книппер-Чехова. МХТ, 1909. Открытка. ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Основной фонд. Фото дорев. драмы. КП 36267. ФДД 39851 / A scene from the performance "A Month in the Country". Rakitin — K. S. Stanislavsky, Natalia Petrovna — O. L. Knipper-Chekhova. Moscow Art Theatre, 1909. Postcard. A. A. Bakhrushin State Central Theatre Museum. Main fund. Photo of pre-revolutionary drama. KP 36267. FDD 39851

обликом sex appeal: ярко накрашенные губы «сердечком», заметно насурь-  
 мленные брови (это вам не легендарный «легкий слой индиго на длинных  
 ресницах» у Книппер; интересно, как можно было разглядеть его далее 14-го  
 ряда?), тонкая талия, затянутая в корсет молодцеватая фигура, стильная  
 шляпа (меняемая временами на пресловутый «чепчик» — см. фото 4) и, на-  
 конец, претенциозный «восточный» веер, с которым, как и с зонтиком, по-  
 стоянно велась кокетливая немая игра. Вещь активно участвовала в общей  
 прихотливой стратегии хозяйки — усадебной дамы середины XIX века, пре-  
 вращаясь то в орудие, которым слегка ударяют по предплечью старинного  
 поклонника-«рыцаря», не в меру взревновавшего, тем самым ставя энер-  
 гичную точку в ненужном разговоре, то в щит, изящное «забрало», которым  
 стремятся прикрыть вырвавшиеся наружу слишком явные пассы соблазни-  
 тельницы. И Наталья — Назимова то томно скучает, опершись на зонтик  
 (фото 4), чтобы в нужный момент (оружие к бою!) его перевернуть и превра-  
 тить в деятельного «помощника», то перехватывает двумя руками, по-мужски,  
 как трость. Зонт не просто зонтик, веер не просто веер в жаркий деревенский  
 полдень. «Функцию предмета... определяет не только его реальное значе-  
 ние, — пишет современный исследователь, — но и нечто иное, нередко, с на-  
 шей точки зрения, даже ирреальное и мистическое» [26, с. 42]. Поэтому если  
 уж говорить о культурных отсылках или даже мемах-образцах для сцени-  
 ческого поведения Натальи Петровны — Назимовой и ее виртуозной игры



Фото 4. Сцена из спектакля «Месяц в деревне». Наталья Петровна — А. Назимова, Ракитин — Э. Кэбот. Театр «Гилд», 1930. Иллюстрация в журнале “Theater Magazine”, 1930 May / A scene from the performance “A Month in the Country”. Natalia Petrovna — A. Nazimova, Rakitin — E. Cabot. Theatre Guild, 1930. Theater Magazine, 1930 May

с вещью, то стоит скорее вспомнить М. Г. Савину, принимавшую в данной, своей коронной, роли иногда почти невероятные позы, демонстрировавшей свои прекрасно сшитые корсеты и уделявшей этой игре с зонтиком в пластическом рисунке роли значительное место (фото 5). Недаром Книппер, побывавшая в Александринке на «Месяце в деревне» весной 1904 года во время гастролей МХТ, говорила Чехову (тогда еще твердо не зная, что ей самой придется через пять лет играть эту роль) о некоторой сценической нарочитости, «манерности», о том, что у Савиной видны приемы. Однако критика принимала спектакль и игру петербургской примы восторженно. Но главное, к тому времени близость между собой обеих пьес и эстетики театра ими, мхатовцами, уже ясно осознавалась и ощущалась. (Да и Чехов давно советовал МХТ ставить «Месяц в деревне».)

Говорят, Назимова все время нуждалась в непрерывном контакте с партнером. Об этом пишет Александр Кирклэнд, исполнитель роли Беляева, он же впоследствии автор проникновенного некролога «Женщина из Ялты», опубликованного вскоре после ухода актрисы в 1945-м [27]. (Партнеры, стоящие рядом на сцене, — лучшие наблюдатели и будущие реконструкторы сценической игры мастера!) Но и в те моменты, замечает Кирклэнд, когда Беляев отсутствовал по ходу действия на площадке, она все равно требовательно просила его: «Стой в кулисе! Я должна чувствовать, что ты здесь». Если в свое время Ричард Болеславский в роли Беляева дал прелестный в своей узнаваемости, сразу покоровший молодую Москву антропологический портрет студента



(его удачно передает фото из спектакля [28, с. 102] — фуражка, китель, тонкие усики, руки полусогнуты в локтях и отведены назад, большие пальцы кистей заложены в карманы, низ торса выдвинут слегка вперед в позе юношеского самоутверждения, умный взгляд лишен сала, но заставляет все же усомниться в полной невинности), то есть портрет живого, узнаваемого без комментария молодого человека (Болезлавский был практически ровесником Беляева), будто только убежавшего из университета на простор (жаль, что ранние актерские работы Ричарда Болезлавского и его «глаз-алмаз», острый талант наблюдения и умения схватить образ целиком и в мельчайших деталях воспроизвести не заинтересовали фундаментального исследователя его творчества [28]), то здесь, в американской постановке, актерская воля исполнителя — А. Кирклэнда, как приходится констатировать, была явно подавлена Назимовой. (Даже упомянутая пострепетиционная фотография, где он стоит, устало опершись о стену и склонив голову набок, в дальнем ряду, говорит об этом. Какой-то, на наш взгляд, расслабленный Беляев.) Наивная Верочка Юнис Стоддарт, недавно выпущенной юной танцовщицы, с обликом «простушки», обладала необходимой свежестью, натуральной угловатостью и буквальная неопытностью, но перипетий роли толком передать не могла. Фотографии же Лидии Кореновой — Верочки в спектакле-«первоисточнике» МХТ 1909–1910 годов очень живописны и красноречивы: S-образный изгиб кора, подчеркнутый белой блузкой, обнаженная шейка, взгляд незнакомки из-под обильно декорированной «взрослой» шляпки передают очарование юной женщины, начавшей осознавать свою силу.

При всем том Назимова, обычно страшно волнуясь, по свидетельству того же партнера, перед каждым новым выходом (что было проявлением ее тотального перфекционизма), блестяще владела собой и умела переключаться. Даже после одной из нервных ключевых сцен («Все вы прекрасные люди...»), замечает коллега, как только она уходила со сцены «и дверь позади нее захлопывалась, Наталья Петровна мгновенно дематериализовалась на моих глазах. Передо мной уже стояла сама Назимова, закуривая длинную русскую сигарету. Она садилась, скрестив ноги, в кресло, стоящее за кулисами, и дальше



Фото 5. Сцена из спектакля «Месяц в деревне». Наталья Петровна — М. Г. Савина. Александринский театр, 1903 / A scene from the performance “A Month in the Country”. Natalia Petrovna — M. G. Savina. Alexandrinsky Theatre, 1903. URL: <https://collection.alexandrinsky.ru/entity/SPEKTACL/3568729?query=Месяц%20в%20деревне&index=3>

внимательно слушала каждую сцену, иногда отображая на своем лице досаду или удовлетворение от услышанного» [27, р. 38–40]. Но в кулисе стоял не только Кирклэнд — Беляев. Часто там, отговорив свои несколько строк в роли горничной Кати, стояла и Кэтрин Хепбёрн, будущая американская звезда, просто учась у Назимовой «на ходу». (Впоследствии, как утверждали некоторые, она будет брать у Назимовой частные уроки мастерства актера.)

Каждый ее спектакль был абсолютно уникален — в палитре роли краски все время непредсказуемо играли. Добавлялись новые. Как один из руководителей театра, Л. Лэнгнер даже озаботился этим обстоятельством: Назимова продолжала работать над ролью, меняя акценты, уже в процессе проката спектакля и много позже премьерных показов представляла то «очаровательной и восторженной женщиной», то «влюбленным по уши существом». На третий раз он увидел в гастрольном спектакле Наталью Петровну — Назимову «положительно несносной и упрямой особой», которая неизменно вгоняла себя в конфликты с окружающими. Но каждая из этих актерских версий должна быть всякий раз признана убедительной, подчеркивал он [7, р. 318].

Конечно, столь богатую актерскую палитру под стать Назимовой могли продемонстрировать далеко не все исполнители. И даже Эллиот Кэбот — стильный Ракитин, обязательный к упоминанию в американских ссылках на спектакль 1930 года, представлял порой буквально, как сказано в пьесе, «раздушенным маркизом на красных каблучках». Или скорее оскар-уайльдовским денди, старинным платоническим поклонником, за давностью лет утратившим влечение к героине, оставшейся для него не предметом реального желания, а Прекрасной дамой. Фактически, судя по некоторым сценам (на фото Кэбот — Ракитин часто «отвернут» от героини), он довершал картину изящных атрибутов из окружающего мира Натальи Петровны. Далее, в другом составе, эту роль сыграл Эрл Барримор.

Подведем итог.

Генеральным достижением «одного из самых совершенных, самых гармонических спектаклей МХТ» [16, с. 71] — «Месяца в деревне» 1909 года — была режиссура (при огромном вкладе Добужинского), достигшая «тонкого сплава».

Главным достижением американской тургеневской постановки Р. Мамуляна 1930 года была Назимова — Наталья Петровна.

Спектакль шел до октября 1930-го. Потом было трехмесячное турне по стране. И если исполнители других ролей менялись, играя в очередь, Назимова не имела дублерши и стойко выдержала весь почти 100-дневный марафон. При этом она вела активную светскую жизнь, давала множество интервью, присутствовала (в восточном наряде, с тюрбаном на голове) на званом обеде с речами, где выступил один из старейшин, помнивший ее явление американскому зрителю в роли Леи в постановке «Евреев» Е. Чирикова, еще в гастрольной орленевской труппе в 1905 году. И ведь все это совпало, таким образом, с отмечаемым 25-летием ее служения американской сцене! (Незадолго до этого актриса получила гражданство США.) После роли Натальи Петровны она подошла к пику своей театральной карьеры (главные

партии в постановках О'Нила, Ибсена, Чапека), став востребованной, можно сказать, самой востребованной здесь когда-либо русской актрисой (см. подробнее об этих ролях: [23, с. 200–233]).

Что же касается Рубена Мамуляна, поймавшего в Америке свою «синюю птицу», то думается, его победы здесь были связаны не только с хорошей русской театральной школой (опыт МХТ он прошел, что называется, «по касательной»), но и с природной интуицией: он, как и Болеславский, прекрасно умел считывать американский «запрос» — на большой спектакль, на работу по Методу, на мастерскую постановку массовых сцен, на синтетическое музыкально-театральное действо — и, вовремя откликаясь, технически точно и профессионально осуществлять его. Заметим: более русских «классических» спектаклей, подобных «Месяцу в деревне», он не ставил, сосредоточившись в театре на мюзикле и шоу (среди них знаменитые «Порги и Бесс» Дж. Гершвина и «Оклахома!» Р. Роджерса и О. Хаммерштайна) [29, р. 332]. Назимова была благодарна ему за его «жест» — он не сражался с ней за доминирующую роль в создании спектакля и, главное, не покушался на ее актерскую территорию. Для нее это было важно. «Режиссер должен учить актера только тому, что тот не должен делать на сцене. Если режиссер пытается произносить текст, показывать актеру какие-то жесты, демонстрировать, что тот должен делать в такой-то сцене, — это не режиссер, а убийца актера» [30, р. 857], — запальчиво утверждала она. Они и спустя годы, уже в кино начала 1940-х, работали «ладно» (в мелодраме «Кровь и песок»).

В заключение не могу не отметить, что позже, в послевоенный период, количество постановок тургеневской пьесы в американском, да и в европейском театре стремительно возрастает. Только в Британии за вторую половину XX века «Месяц в деревне» был поставлен 27 раз. В середине девяностых на нью-йоркской сцене появилась в роли Натальи Петровны известная Хелен Миррен (опять же, актриса с русскими корнями). Громкого успеха спектакль в целом не имел, ибо, как отмечалось критикой, «Месяц в деревне» — «одна из самых трудных пьес». А в прошедшие 5–10 лет «выстрелила» целая серия новых американских спектаклей «по мотивам», контаминаций и адаптаций русских классиков — «американские каникулы» в русских усадьбах сокращались с месяца до трех дней (переводы пьесы Р. Нельсона, мастера «русской темы», адаптировавшего для сцены и кино и Чехова, и Эрдмана, и Бр. Фрилла — вариант последнего осуществлен в 2015-м National Theatre, London, явно актуализированы). И они уже ощутимо далеки от пресловутой «русской ностальгии» 1920–1930-х (см. об амбивалентной роли последней в культуре зарубежья: [31]). Сценическая интерпретация пьесы живет общей текущей жизнью с современным театром и стремительно меняющимся миром, развиваясь поэтому вовсе не линейно и рождая абсолютно неожиданные коннотации. Чехов и Тургенев ныне уже не противопоставляются друг другу, а входят в очевидный резонанс, воспринимаясь без специальных оговорок.

В самое последнее время элегические тона, мотив культурных утрат из театральных трактовок русской драмы на Западе явственно уходят, резко

доминируют тона комедийные, фарсовые, гротескно подчеркивается абсурд и вечная нелепость «русских» проявлений (обычно подаваемых шаржированно, в зале в таких случаях хохот «узнавания»). Либо черная комедия, либо жестокий водевиль — так все чаще читаются театром, например, и большие пьесы Чехова, лидера из русских классиков по числу обращений, сегодня служащие в основном для того, чтобы напомнить о совсем близком конце времен. В постановке «Вишневого сада» Центра М. Барышникова в Нью-Йорке, только недавно закрывшейся, героев поглощает не то внезапная техногенная катастрофа, не то ослепительная вспышка водородной бомбы. Жизни больше нет. Ждать или нет (а если ждать, то — как скоро?) возврата искренней тяги и ностальгии по русской культуре на собственно западной драматической сцене — сегодня большой вопрос. «Если бы знать!» — как сказано у Чехова.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Муренина Е. К. Тургенев в США как потомок Чехова? «Месяц в деревне» и проблемы сценической интерпретации русской классики в XXI веке // А. П. Чехов и И. С. Тургенев: сборник статей по материалам Международной научной конференции «Шестые Скафтымовские чтения»: к 200-летию со дня рождения И. С. Тургенева. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2020. С. 334–353.
2. Мейерхольд Вс. Э. Русские драматурги // Звук лопнувшей струны. К 100-летию пьесы «Вишневый сад». Чеховиана. М.: Наука, 2005. С. 124–133.
3. Waldau R. Vintage years of the Theatre Guild. Cleveland: Press of Case Western Reserve University, 1972. — XIV, 519 p.
4. Barson M. Mamoulian Rouben // Britannica. URL: <https://www.britannica.com/biography/Rouben-Mamoulian> (дата обращения: 09.12.2022).
5. Rouben Mamoulian. A Month in the Country // Rouben Mamoulian Papers, 1740-1987. (Bulk 1906–1987). Series 4. Productions and Projects. 1922–1987 // Library of Congress, Manuscript Division, Washington DC.
6. Druesne M. Nazimova. Her Silent Films. Part 2 // Films in Review. 1985. August. Vol. XXXVI. №7/8. P. 405–412.
7. Lambert G. Nazimova. A Biography. New York: A. A. Knopf, 1997. — 420 p.
8. A Month in the Country // Encyclopedia of the New York Stage. 1920–1930/ed. by S. L. Leiter. 1985. Vol. 1. A — M. P. 614–615.
9. McKerrow M. A Descriptive Study of the Acting of Alia Nazimova: PhD dissertation. Michigan, 1974.
10. Bronner E. J. The Encyclopedia of the American Theatre. 1900–1975. San-Diego: A. S. Barnes, 1980. — 659 p.
11. Alla Nazimova to M. Mandel. Копия письма б. д. [1928?]. Из частной коллекции.
12. Genette G. Palimpsestes: La littérature au second degré'. Paris: Seuil, 1982. — 467 p.
13. Helene Pons, Georges Pons. Obituaries // Encyclopedia of Biography of New York. New York: Nobel Press, 1992. P. 480–482.
14. Чехов А. П. Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер: в 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 2004. — 501 с.
15. Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского: летопись: в 4 т. Т. 1. 1863–1905. М.: Всероссийское театральное общество, 1971. — 558 с.
16. Санин Александр Акимович // Русский драматический театр. Энциклопедия. М.: Большая российская энциклопедия, 2001. С. 406.
17. Соловьева И. Н. Пути исканий // Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского: в 6 т. Т. 5: 1905–1909. «Драма жизни» К. Гамсуна, «Месяц в деревне» И. С. Тургенева. М.: Искусство, 1988. С. 5–71.
18. Хомицкий Вс. 15 избранных одноактных пьес. Издание Передвижного театра в Нью-Йорке. Нью-Йорк: [б. и.], 1964. — 231 с.

19. Templeton J. *Ibsen's Women*. Cambridge University Press, 1999. — 386 p.
20. [Alla Nazimova] AN Papers. Scrapbooks. Clippings. Harry E. Vinyard Jr. collection. Box 3 // Lincoln Centre. Manuscript Division. Washington DC.
21. Радищева О. А. Станиславский и Немирович-Данченко: история театральных отношений: 1917–1938. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. — 445 с.
22. Станиславский К. С. Из записных книжек: в 2 т. Т. 1. 1888–1911. М.: Всероссийское театральное общество, 1986. — 608 с.
23. Литаврина М. Г. Американские сады Аллы Назимовой. Новая версия. М.: Диалог культур, 2012. — 288 с.
24. Книппер-Чехова О. Л. О. Л. Книппер — М. П. Чехова. Переписка: в 2 т. Т. 2. 1928–1956. М.: Новое литературное обозрение, 2017. — 689 с.
25. О Станиславском: сборник воспоминаний. 1863–1938. М.: Всероссийское театральное общество, 1948. — 658 с.
26. Щапова Ю. В. Введение в вещеведение. М.: Издательство Московского университета, 2000. — 144 с.
27. Kirkland A. *A Woman from Yalta* // Theatre Arts. 1949. Vol. 33. № 11. P. 28–29.
28. Черкасский С. Д. Мастерство актера. Станиславский — Болеславский — Страсберг: история, теория, практика. СПб.: РГИСИ, 2016. — 814 с.
29. *The Concise Oxford Companion to the Theatre*/ed. by P. Hartnoll, P. Found. Oxford, 1992. — 568 p.
30. Eustis M. *Players at work*. New York: Theatre Arts Books, 1937. — 127 p.
31. Литаврина М. Ностальгия: медленный яд // Ностальгия: мифы, судьбы и литературный опыт русской эмиграции = Nostalgie: mythes, destins et l'expérience littéraire de l'emigration Russe. Tunis: Sotepa Graphics, 2022. С. 12–25.

## REFERENCES

1. Murenina E. K. *Turgenev v SSHA kak potomok Chekhova? "Mesyats v derevne" i problemy stsenicheskoj interpretatsii russkoj klassiki v XXI veke* [Turgenev in the USA as a descendant of Chekhov? "A Month in the Village": and Problems of Stage Interpretation of Russian Classics in the 21<sup>st</sup> Century]. In: A. P. Chekhov i I. S. Turgenev: *sbornik statej po materialam mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii "Shestyje Skafymovskije chtenija": k 200-letiju so dn'a rozhdenija I. S. Turgeneva* [A. P. Chekhov and I. S. Turgenev. Collection of articles according to the materials of the International scientific conference "Sixth Skafymov Readings": to the 200<sup>th</sup> anniversary of the birth of I. S. Turgenev]. Moscow: GCTM im. A. A. Bahrushina, 2020, pp. 334–353.
2. Meyerhold V. E. *Russkije dramaturgi* [Russian playwrights]. In: *Zvuk lopnuvshey struny. K 100-letiju p'jesy "Vishnevyy sad"*. Chekhoviana [The sound of a broken string. To the 100<sup>th</sup> anniversary of the play "The Cherry Orchard"]. Chekhoviana. Moscow: Nauka, 2005, pp. 124–133.
3. Waldau R. *The Fervent Years of the Theatre Guild*. Cleveland: Press of Case Western Reserve University, 1972. XIV, 519 p.
4. Barson M. Mamoulian Rouben. Available from: <https://www.britannica.com/biography/Rouben-Mamoulian> (Accessed 9<sup>th</sup> December 2022).
5. Rouben Mamoulian. *A Month in the Country*. Rouben Mamoulian Papers, 1740–1987. (Bulk 1906–1987). Series 4. Productions and Projects. 1922–1987. In: Library of Congress, Manuscript Division, Washington DC.
6. Druesne M. Nazimova. Her Silent Films. Part 2. *Films in Review*. 1985, August, vol. XXXVI, no. 7/8, pp. 405–412.
7. Lambert G. Nazimova. *A Biography*. New York: A. A. Knopf, 1997. 420 p.
8. *A Month in the Country*. In: *Encyclopedia of the New York Stage. 1920–1930*. Ed. By S. L. Leiter. 1985. Vol. 1. A — M, pp. 614–615.
9. McKerrow M. *A Descriptive Study of the Acting of Alla Nazimova*: PhD dissertation. Michigan, 1974.
10. Bronner E. J. *The Encyclopedia of the American Theatre. 1900–1975*. San-Diego: A. S. Barnes, 1980. 659 p.

11. Alla Nazimova to M. Mandel. *Kopiya pis'ma* [Copy of letter] [1928?]. *Iz chastnoy kolleksii* [From a private collection].
12. Genette G. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982. 467 p.
13. Helene Pons, Georges Pons. *Obituaries*. In: *Encyclopedia of Biography of New York*. New York: Nobel Press, 1992, pp. 480–482.
14. Chekhov A. P. *Perepiska A. P. Chekhova i O. L. Knipper: v 2 t. T. 2* [Correspondence of A. P. Chekhov and O. L. Knipper: in 2 vols. Vol. 2]. Moscow: Iskusstvo, 2004. 501 p.
15. Vinogradskaya I. N. *Zhizn' i tvorchestvo K. S. Stanislavskogo: letopis': v 4 t. T. 1. 1863–1905* [Life and work of K. S. Stanislavsky: Chronicle: in 4 vols. Vol. 1. 1863–1905]. Moscow: Vserossijskoe teatralnoje obshestvo, 1971. 558 p.
16. Sanin Alexandr Akimovich. In: *Russkiy dramaticheskij teatr. Entsiklopediya* [Russian Drama Theatre: Encyclopedia]. Moscow: Bol'shaya russiyskaya entsiklopediya, 2001, p. 406.
17. Solovieva I. N. *Puti iskanij* [Ways of searching]. In: *Rezhisserskiye ekzempljary K. S. Stanislavskogo: v 6 t. T. 5: 1905–1909. "Drama zhizni" K. Gamsuna, "Mesyats v derevne" I. S. Turgeneva* [Director's copies of K. S. Stanislavsky: in 6 vols. Vol. 5: 1905–1909. "Drama of Life" by K. Hamsun, "A Month in the Village" by I. S. Turgenev]. Moscow: Iskusstvo, 1988, pp. 5–71.
18. Khomitsky V. *15 izbrannykh odnoaktnykh pjes. Izdanie Peredvizhnogo teatra v v N'ju-Jorke* [15 selected one-act plays. Publication of the Traveling Theatre in New York]. New York, 1964. 231 p.
19. Templeton J. *Ibsen's Women*. Cambridge University Press, 1999. 386 p.
20. [Alla Nazimova] *AN Papers. Scrapbooks. Clippings. Harry E. Vinyard Jr. collection. Box 3*. In: *Lincoln Centre. Manuscript Division. Washington DC*.
21. Radishcheva O. A. *Stanislavsky i Nemirovich-Danchenko: Istorija teatral'nykh otnoshenij: 1917–1938* [Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko: History of theatrical relations: 1917–1938]. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr, 1999. 445 p.
22. Stanislavsky K. S. *Iz zapisnykh knizhek: v 2 t. T. 1. 1888–1911* [From notebooks: in 2 vols. Vol. 1. 1888–1911]. Moscow: Vseros. teatralnoje obshestvo, 1986. 608 p.
23. Litavrina M. G. *Amerikanskije sady Ally Nazimovoy. Novaya versija* [American gardens of Alla Nazimova. A new version]. Moscow: Dialog kultur, 2012. 288 p.
24. Knipper-Chekhova O. L. *O. L. Knipper — M. P. Chekhova. Perepiska: v 2 t. T. 2. 1928–1956* [O. L. Knipper — M. P. Chekhov. Correspondence: in 2 vols. Vol. 2. 1928–1956]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2017. 689 p.
25. *O Stanislavskom: Sbornik vospominanij. 1863–1938* [About Stanislavsky: Sat. memories. 1863–1938]. Moscow: Vserossijskoe teatralnoje obshestvo, 1948. VII, 660 p.
26. Shchapova Yu. V. *Vvedenie v veshchevedenie* [Introduction to broadcast science]. Moscow: Lomonosov Moscow State University, 2000. 144 p.
27. Kirkland A. *A Woman from Yalta. Theatre Arts*. 1949, December, vol. 33, no. 11, pp. 28–29.
28. Cherkassky S. D. *Masterstvo aktera: Stanislavsky — Boleslavsky — Strasberg: Istorija. Teorija. Praktika* [Acting: Stanislavsky — Boleslavsky — Strasberg: History, theory and practice]. St. Petersburg: RGSI, 2016. 814 p.
29. *The Concise Oxford Companion to the Theatre*. Ed. by P. Hartnoll, P. Found. Oxford, 1992. 568 p.
30. *Eustis M. Players at work*. New York: Theatre Arts Books, 1937. 127 p.
31. Litavrina M. G. *Nostal'gia: medlennyj yad* [Nostalgia: slow poison]. In: *Nostal'giya: mify, sud'by i literaturnyj opyt russkoj emigracii* [Nostalgia: mythes, destins et l'expérience littéraire de l'emigration Russe]. Tunis: Sotepa Graphics, 2022, pp. 12–25.

#### 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: 09.12.2022

Отредактирована: 01.03.2023

Принята к публикации: 14.03.2023

Received: 09.12.2022

Revised: 01.03.2023

Accepted: 14.03.2023

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Американские каникулы в русской деревне. (Отечественная классика на зарубежной сцене: трудности диалога и роль «толмачей») // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 2. С. 10–31.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-10-31

EDN URWHEW

#### FOR CITATION

Litavrina M. G. 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.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-10-31

EDN URWHEW

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-32-62  
EDN ZXOCUM  
УДК 792.03(73)+792.09

М. М. Гудков  
Санкт-Петербургский государственный университет,  
Российский государственный институт сценических искусств,  
Санкт-Петербург, Россия  
ORCID: 0000-0003-3956-4981

## Инкорпорирование театральных идей В. Э. Мейерхольда в сценическую практику США: режиссерская деятельность Герберта Бибермана

### АННОТАЦИЯ

В центре исследования находится проблема освоения сценической практикой США театральной методологии В. Э. Мейерхольда в режиссерской деятельности его американского последователя Г. Бибермана. Дается характеристика основных способов экспортирования мейерхольдовских идей за океан: приезд американских театральных деятелей в Москву, стажировка у мастера в московском Государственном театре имени Мейерхольда, а также перевод и публикация советской театральной литературы о Мейерхольде и его методе. Дается рецепция мейерхольдовского сценического творчества деятелями театра США (среди них — Б. Атkinson, Г. Дейна, Н. Хоутон). На основе двух первых постановок Бибермана, материалом для которых выступила советская драматургия: «Константин Терёхин (Ржавчина)» В. М. Киршона и А. В. Успенского и «Рычи, Китай!» С. М. Третьякова, выявляется преемственность сценической практики американского режиссера театральным принципам Мейерхольда. Бродвейская постановка «Ржавчины» отличалась плакатной выразительностью и лаконичностью стилистики, обобщенными и рельефными приемами игры. В спектакле по пьесе Третьякова Биберман выстраивал выразительные, почти графические мизансцены и актерские ракурсы. На основе материалов, находящихся в фондах Нью-Йоркской публичной библиотеки исполнительских искусств (газетные и журнальные рецензии), Библиотеки Хоутона при Гарвардском университете, Библиотеки редких книг и рукописей Бейнеке при Йельском университете и Российского государственного архива литературы и искусства, дается анализ освоения театральных идей Мейерхольда за океаном.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

В. Э. Мейерхольд, советский театр, Г. Биберман, театр США, Бродвей, В. М. Киршон, пьеса «Константин Терёхин (Ржавчина)», С. М. Третьяков, пьеса «Рычи, Китай!».



DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-32-62  
EDN ZXOCUM  
УДК 792.03(73)+792.09

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

# Incorporation of Vsevolod Meyerhold's theatrical ideas into the stage practice of the USA: The directorial activity of Herbert Biberman

## ABSTRACT

The study focuses on the incorporation of Vsevolod Meyerhold's theatrical methodology to American stage practices specifically through the directing activities of Meyerhold's follower in the US Herbert Biberman. The characteristic of the main ways for exporting Meyerhold's ideas overseas are provided. Among them — the arrival of American theatrical figures in Moscow, studying with the master at the Meyerhold's Moscow State Theatre, as well as the translation and publication of Soviet theatrical literature about the director and his method. The reception of Meyerhold's stage work is given by theatrical figures of the USA (among them — Brooks Atkinson, Henry Dana, Norris Houghton). On the basis of Biberman's first two productions, the material for which was Soviet dramaturgy — "Konstantin Terekhin (Rust)" by Vladimir Kirshon and Andrey Uspensky and "Roar, China!" by Sergey Tretyakov — the continuity of the stage practice of the American director to the Meyerhold's theatrical principles is revealed. The Broadway production of "Rust" was distinguished by poster expressiveness and conciseness of style, generalized and relief techniques of the acting. In the performance based on Tretyakov's play, Biberman built expressive, almost graphic mise en scene and acting angles. The author presents an analysis of "Meyerholdovsky" theatrical ideas overseas on the basis of materials from the collections of the New York Public Library for the Performing Arts (newspaper and magazine reviews) and the Russian State Archive of Literature and Arts (RGALI, Moscow), as well as documents from the Houghton Library at Harvard University and the Beinecke Rare Book and Manuscript Library at Yale University. The work is aimed at expanding both the understanding of Vsevolod Meyerhold's theatrical ideas in the United States and the stage fate of Soviet plays in America.

## KEYWORDS

Vsevolod Meyerhold, Soviet theatre, Herbert Biberman, American theatre, Broadway, Vladimir Kirshon, play "Konstantin Terekhin (Rust)" ("Rzhavchina"), Sergey Tretyakov, play "Roar, China!" ("Richy, Kitay!").

Данная статья продолжает исследование автором проблемы инкорпорирования в сценическую практику США российских театральных идей. Ранее нам уже доводилось затрагивать вопрос влияния на американскую сцену методологии Е. Б. Вахтангова [1; 2]. В этой работе нас будет интересовать проблема освоения театром Соединенных Штатов сценических открытий Всеволода Эмильевича Мейерхольда (1874–1940).

Патриарх американской театральной критики Брукс Аткинсон (Brooks Atkinson, 1894–1984), наконец-то увидев своими глазами в 1936 году сценическое творчество Мейерхольда — это была легендарная постановка «Горе уму» в рамках программы Международного театрального фестиваля в Москве, со свойственной ему иронией точно выразил степень известности советского режиссера на Западе (и в том числе в США): «Много лет имя Мейерхольда гремело во всем мире, угрожая поколебать космос. Красный террор искусства, ниспровергатель формы, боец, исчадие ада, пророк, — даже в Нью-Йорке человек не чувствовал себя безопасно и осмеливался сесть дома за чтение Шекспира, лишь предварительно заглянув за дверь или под кровать» [3]<sup>1</sup>. Действительно, «заочное знакомство» Соединенных Штатов с мейерхольдовской сценической деятельностью началось за двадцать лет до того, как Б. Аткинсон написал эти строки. «Некоторые американцы обратили внимание на творчество Мейерхольда еще в 1915 году, когда в “Нью-Йорк таймс” появилась статья о нем. Его имя регулярно фигурировало в дискуссиях о русском театре на протяжении 1920-х годов» [4, р. 107]. В самом конце третьего десятилетия XX века начались переговоры с американским продюсером Сидни Россом (Sidney Ross) о заокеанских гастролях театра Мейерхольда, и пресса Нью-Йорка поспешила в июле 1930 года объявить: «Всеволод Мейерхольд — вероятно, самый известный театральный режиссер, рожденный Советской Россией, — и его труппа московского государственного театра посетят Нью-Йорк в предстоящем театральном сезоне. <...> Театр Мейерхольда в течение последнего времени считается родиной самых экстремальных (extreme) театральных идей в Советской России» [5].

Тогда и никогда позже Мейерхольд в США так и не приехал. Поэтому основным способом знакомства американских театральных деятелей с мейерхольдовскими идеями являлся их визит в Москву и стажировка у мастера в Государственном театре имени Мейерхольда (ГосТИМ). Среди заокеанских визитеров следует выделить Холли Флэнаган (Hallie Flanagan, 1889–1969). Театральный педагог, режиссер и создатель Экспериментального театра при Вассарском колледже (Vassar College), частном университете в штате Нью-Йорк, в 1926–1927 годах и в 1931 году она дважды побывала в СССР, где

всерьез увлеклась идеями Мейерхольда. По возвращении в США она в своей сценической практике активно использовала некоторые конструктивистские приемы советского мастера — сначала в Вассаре (в частности, при постановке водевиля А. П. Чехова «Предложение»), а позже на посту руководителя Федерального театрального

1 Здесь и далее цитаты из англоязычных источников приводятся в переводе автора статьи.

проекта в 1935–1939 годах. Влияние мейерхольдовских идей на сценическую практику Х. Флэнаган уже однажды оказывалось в центре научного исследования — этой проблеме был посвящен доклад американского театроведа Ф. Морен «Похороны и воскресение Мейерхольда в США», сделанный на Международном симпозиуме критиков и историков театра «Мейерхольд. Режиссура в перспективе века» (6–12 ноября 2000 года, Париж, Национальный центр научных исследований Франции) и ставший основой для статьи, заявленной к публикации в 2002 году во втором выпуске сборника «Пути мейерхольдовских идей», который так и не вышел в свет [6, с. 15, 31].

Другим экспортером мейерхольдовских идей в сценическую практику США являлся один из руководителей нью-йоркского театра «Груп» (Group Theatre, 1931–1941), режиссер и театральный педагог Ли Страсберг (Lee Strasberg, 1901–1982). В Москву он приехал вместе с целым «десантом» из «Груп» — режиссером и театральным критиком Г. Клёрманом, актрисой С. Адлер и драматургом С. Кингсли [7, с. 476–486]. Целью поездки групповцев было «создание американского театра, который бы выражал социальный и культурный дух времени их страны с художественностью и силой, равной лучшим образцам советского театра» [8, р. 178]. В мае 1934 года Страсберг посмотрел в ГосТИМе спектакли «Великодушный рогоносец», «Лес» и «Дама с камелиями», а также побывал на ряде репетиций. Степень пристрастия к идеям советского мастера доказывает статья Страсберга с говорящим названием — «Магия Мейерхольда» [9]. Вернувшись из Москвы в Нью-Йорк, Страсберг использовал мейерхольдовские принципы в своей работе в «Груп», в частности в постановке пьесы Мелвина Леви «Гай — Золотой орел» [7, с. 545–553].

В США межвоенного времени периодически публиковалась театральная литература о Мейерхольде и его методе, причем печатались как советские, то есть переводные работы (например, «Театр социальной маски» Б. Алперса, «Мейерхольд» Н. Д. Волкова)<sup>2</sup>, так и статьи, написанные американскими авторами [12; 13].

Говоря о влиянии Мейерхольда на западный театр, авторитетный современник мейерхольдовед из Франции Б. Пикон-Валлен отмечает характерную его черту — опосредованность, «окольность», «неявность». Свой тезис французский исследователь аргументирует рядом обстоятельств: «Творчество Мейерхольда, всегда остававшееся провокативным и неудобным, подвергалось репрессиям как со стороны коммунизма в восточноевропейских странах, так и со стороны маккартизма в США. <...> Пути его влияния можно назвать окольными, и это связано с неизбежными трудностями восприятия авангарда, с политической задействованностью режиссера и, наконец, с обстоятельствами его исчезновения» [6, с. 15, 21]. В случае с США такая опосредованность влияния идей Мейерхольда в значительной степени связана также с тем фактом, что планировавшиеся гастроли театра Мейерхольда за океан так и не состоялись.

<sup>2</sup> См.: [10, р. 282–283; 11, р. 22–23].

## МЕЙЕРХОЛЬД ГЛАЗАМИ АМЕРИКАНЦЕВ

В 1920–1930-е годы фигура Мейерхольда и возглавляемый им театр являлись мощнейшим центром притяжения для зарубежных театралов. О бесчисленном количестве иностранных «паломников» из стран Запада и Востока свидетельствует А. В. Февральский, секретарь ГосТИМа в 1930-е годы: «Посещали театр, конечно, и деятели зарубежного искусства, приезжавшие в Советский Союз. Так, запомнились в зале театра (в различные периоды его существования) Сандро Моисси, Эрнст Толлер, Анри Барбюс, Фирмен Жемье, Каору Осанаи, Эртугрул Мухсин, Диего Ривера, Давид Альфаро Сикейрос, Эдвард Гордон Крэг, Рафаэль Альберти, Мария Тереса Леон. В дальнейшем в театре стажировались зарубежные режиссеры» [14, с. 194].

Спектакли ГосТИМа активно включались в программу ежегодного Московского международного театрального фестиваля (1933–1937), ориентированного на иностранную аудиторию [15]. Зарубежные паломники театра, большую часть которых составляли именно американцы, имели возможность не только смотреть постановки, но и присутствовать на репетициях, беседовать с режиссерами и актерами. Известно, что Мейерхольд охотно встречался с театральными деятелями США. Компенсируя невозможность познакомиться с творчеством Мейерхольда у себя в Соединенных Штатах, американцы решили сами приехать к мастеру в Москву: «Если гора не идет к Магомету, то Магомет идет к горе». Так, в 1934 году после спектакля «Дама с камелиями» группа американцев беседовала с режиссером на протяжении полутора часов: «Мейерхольд сидел за столом — худощавая фигура, слегка сутулые плечи придавали его голове что-то похожее на выпуклость, которая усиливалась округлостью его большого и величественного носа. Его редущие седые волосы, казалось, встали дыбом. Он много жестикулировал, и движения его были быстрыми, как и речь. Мейерхольд говорил тогда о своем новом театре (который так никогда и не будет построен) и о своей теории по “биомеханике”, развивающей у актеров на сцене особую выразительность и яркую внешнюю форму» [16, р. 78], — вспоминал Норрис Хоутон (Norris Houghton, 1909–2001), театральный критик и практик, в 1950–1960-х годах руководивший офф-бродвейским театром «Феникс».

Уникальную возможность для американцев лично общаться с мастером и присутствовать на его лекциях о театре (например, в том же 1934 году их было две, и каждая длилась три часа) отмечала начинающая актриса Барбара Бемент (Barbara Vement), выпускница уже упомянутого Вассарского колледжа. Своими впечатлениями она поделилась в трех статьях, опубликованных в газете колледжа. В одной из них она сообщает: «Говорить сидя Мейерхольд просто не может — он проживает то, о чем говорит. Каждый его жест, движение, мимика ритмичны, красивы, изысканны и выразительны. Он увлекает за собой слушателей, заставляя их почти физически следовать за ходом мысли» [17, р. 1].

Беседы Мейерхольда о сценическом искусстве сопровождалась экскурсией к строящемуся зданию его нового театра: «Всеволод Эмильевич любил водить

на строительство здания своих друзей: он приглашал на строительство даже гостей Международного театрального фестиваля и, карабкаясь по огромным каменным ступеням гигантского амфитеатра, сам показывал его им» [18, с. 162]. Утром 3 сентября 1936 года, побывав с зарубежными гостями фестиваля на стройке будущего театра, Мейерхольд объяснил им свое представление об идеальной сцене: «...принцип театра Шекспира: главное — человек и свет, при минимальных вспомогательных средствах-аксессуарах» [19]. Сразу после экскурсии Мейерхольд устроил для гостей показ мастер-класса — открытую репетицию «шутки в одном действии» А. П. Чехова «Юбилей». Это был ввод новой исполнительницы на роль Шипучиной в уже готовый спектакль «33 обморока», состоявший из трех чеховских водевилей (преьера 25 марта 1935 года). Мастер давал актрисе указания на русском языке, а переводчики «Интуриста» делали перевод на английский и французский. В порыве вдохновения Мейерхольд «вскакивал, взбегал на сцену, показывал выход, жест, интонацию, изменял мизансцены.

И когда творческие поиски стала тормозить процедура перевода» [20], он предложил обойтись без переводчиков. По общему мнению иностранных гостей, этот мастер-класс стал одним из выдающихся событий фестиваля: «Иностранные гости отлично понимали Мейерхольда и без переводчиков. Они с увлечением следили за наглядной шлифовкой актерской игры, за полными вкуса и остроумия поправками к мизансценам. Не раз они приветствовали Мейерхольда аплодисментами, когда мастер советского театра, показывая актеру пример, то мгновенно перевоплощался в легкомысленную, вертлявую бабенку, то виртуозно направлял движение персонажей» [20].

Другой американский очевидец этих открытых репетиций и экскурсий Мейерхольда — профессор Генри Дейна (Henry Dana, 1881–1950), являющийся в США авторитетным специалистом по советскому театру, — написал о мастере ряд статей, среди них: «Новый театр Мейерхольда» [21] и «Мейерхольд модифицирует Мейерхольда в постановке “Горе уму”» [22] (фото 1).

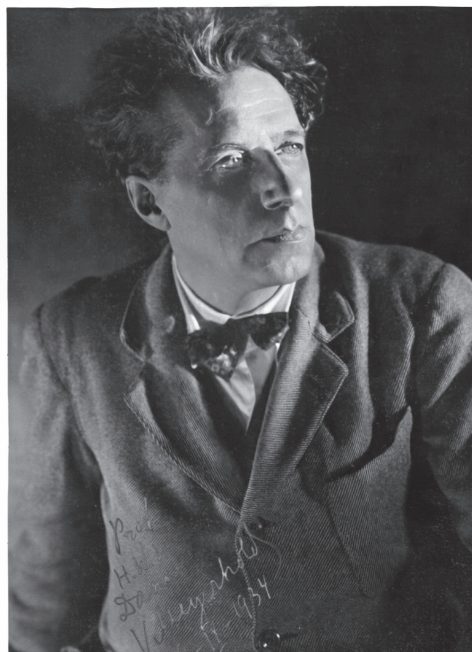


Фото 1. В. Э. Мейерхольд. Фото 9 сентября 1934 года, Москва, с дарственной надписью Мейерхольда профессору Генри Дейне. Библиотека Хоутона, Гарвардский университет, Кембридж, США: MS Thr 402 (Box 20: 836, sheet 46), коллекция Генри Уодсворта Лонгфелло Дейны / Vsevolod Meyerhold. Photo of 9 September 1934, Moscow, with Meyerhold's inscription to professor Henry Dana. MS Thr 402 (Box 20: 836, sheet 46), Henry Wadsworth Longfellow Dana papers on Soviet theatre and film and university lecture notes, Houghton Library, Harvard University

Однако не все из американских театральных деятелей, побывавших в Москве на фестивале, оказались восхищены работой мастера. Поразительно, что Б. Аткинсон, тонкий и проницательный знаток сцены, испытал от встречи с мейерхольдовским творчеством глубокое разочарование. В 1936 году он пришел к печальному (и очевидно, что несправедливому) выводу: «Сейчас я нахожусь в большом затруднении, ибо действительность, с которой я столкнулся в театре, руководимом Мейерхольдом, доказала мне, что у этого непревзойденного мастера нет никакой особой системы, отличной от известных нам и практикующихся другими режиссерами. Весь блеск, вся живость, вся изобретательская смелость, которыми Мейерхольд поражал нас и на репетиции чеховского “Юбилея”, и на спектакле “Горе уму”, — это приемы глубоко чувствующего и остро мыслящего художника; это средства остроумнейшего и, пожалуй, неповторимого режиссера, но они все же не представляют самостоятельной и оригинальной театральной системы. <...> Мне все время казалось, что постановщик не стремится раскрыть сущность задачи, стоящей перед каждым актером, что он как бы навязывает исполнителю свою, им самим продуманную и прочувствованную схему игры. Режиссер заслонял в моих глазах актера, и в этом ему активно “помогали” вещи...» [23]. Так было опубликовано в московской газете «Советское искусство», и, скорее всего, резкость оценки Аткинсона в ней была существенным образом смягчена. Потому что уже через день в «Нью-Йорк таймс» вышла статья, в которой его мнение не подверглось никакой цензуре и купюрам. Приговор критика оказался убийственным: «Невыносимо скучная, старомодная постановка. <...> Хотя у Мейерхольда была организована своя актерская школа, в которой он преподавал в течение многих лет, все же его артисты не очень хороши. Если они когда-либо и обладали энергией и заразительностью, то сейчас всего этого не было и в помине. Их жесты небрежны, голоса неприятны. <...> Бедный Мейерхольд!..» [3].

Однако такое негативное мнение о Мейерхольде среди американских деятелей театра было исключением из правила. Подавляющее большинство из них восхищалось гением режиссера, сослужив впоследствии доброе дело в сохранении мейерхольдовского наследия: «Оказалось, в 20-е годы ездили к нам американцы, любительскими фотоаппаратами фотографировали спектакли Мейерхольда» [24, с. 219]. Но уже совсем скоро, в 1937 году, восхищение американцев сыграло с советским мастером злую шутку — обернулось в одно из «доказательств» того, что его театр «идет по чуждому, несоветскому пути, <...> сделал себя чужеродным телом в организме советского искусства, он стал чужим театром» [25]. В конце 1937 года, перед самым закрытием ГосТИМа, на собраниях в театре бушевали партийные страсти: от опального мастера отрекались его актеры. Один из них, Вейланд Родд (Wayland Rudd, 1900–1952), будучи сам афроамериканцем, поспешил обвинить своего мастера: «Все иностранцы интересовались Мейерхольдом; когда приезжали, то всегда старались с ним беседовать. Почему? Потому что они его любят? Нет. Потому что они любят СССР? Нет. Они искали место, где бы они могли доказать, что мы не правы» [26, с. 338]. А ведь еще совсем недавно будущий «штатный негр» советского кинематографа сталинской эпохи (так в СССР прозвали В. Родда) цепенел от восторга,

наблюдая, как Мейерхольд показывал афро-американский танец под джазовую музыку, и отказывался верить в то, что режиссер никогда не бывал в США<sup>3</sup>.

Примечательно, что Мейерхольд не только вдохновлял своим искусством многих американских театральных деятелей, но и сам ими вдохновлялся, прежде всего актерской игрой Ч. Чаплина. В своем докладе «Чаплин и чаплинизм» (1936) советский режиссер призывал учиться мастерству у американского киноактера: «Движение с его максимальной выразительностью. <...> Этому мастерству нам нужно учиться у Чаплина. Ведь его так называемые секундные прицелы, являющиеся своеобразной статической игрой, замирание маски в неподвижности — это и есть накопление вот этой будущей целесообразности действия. То есть учишься у Чаплина целесообразно выстроенному в пространстве телу, учишься так же, как ты учишься у гимнаста или у молотобойца» [28, с. 228]. Многоплановость влияния заокеанского киноискусства на советского мастера отмечает

А. В. Февральский: «Обращение к достижениям американской кинематографии должно было помочь Мейерхольду не только в построении тех или иных моментов актерской игры, но и в подходе к трактовке образов спектакля» [28, с. 128]. Мастерство Чаплина помогало советскому режиссеру сформулировать, прояснить и утвердить некоторые положения его собственной биомеханики. «Мейерхольд разделяет увлечение авангарда американским комическим кино: Фатти, Чаплин, Ллойд и Китон служат ему образцами актерского мастерства, и он не стесняется заимствовать у них приемы для создания некоторых ролей в собственных постановках» [29, с. 319]. Таким образом, отношения Мейерхольда и актерско-режиссерского искусства США можно справедливо определить как взаимовлияние, обоюдное творческое обогащение.

## АМЕРИКАНСКИЙ СТАЖЕР МЕЙЕРХОЛЬДА — ГЕРБЕРТ БИБЕРМАН

Одним из тех, кто наиболее продуктивно применял в своей сценической практике за океаном мейерхольдовские идеи, был Герберт Биберман (Herbert Biberman, 1900–1971)<sup>4</sup>, открыто называвший себя учеником Мейерхольда (фото 2).



Фото 2. Герберт Биберман. Фото 1929 года с дарственной надписью Бибермана вдове С. Третьякова Ольге Викторовне Третьяковой. РГАЛИ. Ф. 2886. Он. 1. Ед. хр. 30. Л. 1 / Herbert Biberman. Photo of 1929 with Biberman's inscription to S. Tretyakov's widow Olga Viktorovna Tretyakova. Russian State Archive of Literature and Art. Fund 2886. Inventory 1. Storage unit 30. Sheet 1

3 См.: [27, с. 394].

4 Подробную биографию и характеристику творческой деятельности Г. Бибермана см.: [30].

Свой первый и последний визит в Москву для знакомства с советским театром Биберман увязал с юбилейными торжествами по случаю десятилетия Октябрьской революции — приехал в октябре 1927 года. Уже под конец жизни он с благодарностью вспоминал этот московский опыт: «Почти все пять месяцев между октябрем 1927 года и февралем 1928 года я провел в театре Мейерхольда, наблюдая, как готовятся постановки этого театра. <...> Я глубоко признателен колоссальному творческому гению Мейерхольда за бесчисленное множество блестящих театральных достижений нашего времени, которые свежи в моей памяти, как тридцать лет назад. Я благодарен ему за то, что он не жалел ни сил, ни времени, чтобы поделиться со мной, тогда еще только начинающим режиссером» [31, с. 168, 172].

Биберман родился 4 марта 1900 года в городе Филадельфия, штат Пенсильвания, в состоятельной семье еврейских иммигрантов из Российской империи Иосифа и Евы Биберман — вот откуда впоследствии возник интерес будущего театрального деятеля к России. Как и Мейерхольд, Г. Биберман был активно вовлечен в политику: оба вступили в ряды коммунистической партии, каждый — у себя на родине, и деятельность обоих не ограничивалась лишь театром. Правда, американец никогда специально не афишировал политических взглядов, ясно осознавая уязвимость своей радикальной позиции в США: «Граждане, занимающиеся культурой, такие как я, должны были сделать выбор таким образом, чтобы история не навесила на нас ярлык трусов или болванов» [32].

Тем не менее активное участие Бибермана в общественно-политической жизни США дало повод американскому журналисту-антикоммунисту Ю. Лайонсу едко охарактеризовать его: «Высокий, грузный человек в очках, он всегда оказывался на переднем плане всевозможных “восстаний”, добывал деньги и вербовал людей для различных сталинских “фронтов”, а также вдохновлял американских парней сражаться в Испании» [33, р. 293]. «Нью-Йорк таймс» окрестила Бибермана за его последовательное обращение к остросоциальной, радикальной драматургии, которую он ставил в бродвейском театре «Гилд» (Theatre Guild, 1918–1996), «советником “Гилд” по вопросам революционных постановок» [34]. В трагическую эпоху охоты на ведьм в конце 1940-х Биберман был обвинен в «подрывной деятельности», занесен в «черные списки» (угодил в «голливудскую десятку») и подвергся тюремному заключению. Выйдя на свободу, «он продолжал гордиться своей позицией, нося ее как знак почета» [32]. За свои убеждения и веру в коммунистические идеи американский последователь Мейерхольда заплатил высокую цену, хотя, конечно, не такую страшную, как его советский учитель и два отечественных драматурга, к пьесам которых он обращался, — В. М. Киршон и С. М. Третьяков.

Биберман был вдвое моложе Мейерхольда: к моменту их знакомства первому исполнилось 27 лет, а второму — 53 года. В лице Мейерхольда американский неопит увидел воплощение идеальных собственных представлений о театре: «Переполненный множеством чисто теоретических идеалов и представлений, я обнаружил, что в Европе есть один театр, превосходящий



все остальные, постановки которого так близко соответствовали моим собственным идеям, — московский Театр имени Мейерхольда. В качестве приглашенного наблюдателя (guest observer) я постоянно был с Мейерхольдом в течение почти четырех месяцев, что не исключало наших долгих бесед и обсуждений не только постановок, уже имевшихся в его репертуаре, но и тех, что еще только репетировались<sup>5</sup>.

В то время, когда Биберман находился в Москве, в репертуаре ГосТИМа были «Ревизор» Н. В. Гоголя, «Лес» А. Н. Островского, «Мандат» Н. Р. Эрдмана и «Рычи, Китай!» С. М. Третьякова; 8 ноября 1927 года состоялась неудачная премьера «Окно в деревню» по произведениям Р. М. Акульшина, а 26 января 1928-го — возобновление в новой сценической редакции «Великодушного роноосца» Ф. Кроммелинка, который являлся манифестом биомеханики. Также еще в начале января 1927 года началась работа над пьесой А. С. Грибоедова «Горе от ума», премьера которой состоится в ГосТИМе под названием «Горе уму» уже без Бибермана — 12 марта 1928 года [35, с. 268]. Американец настолько воодушевился мейерхольдовским творчеством, что пообещал привезти ГосТИМ в Нью-Йорк<sup>6</sup>.

Из Москвы в феврале 1928-го Биберман возвратился в США, что называется, совершенно другим человеком: не только горячим поклонником режиссерского гения Мейерхольда, но и страстным защитником Страны Советов, идеализировавшим режим Сталина. Вот как описывает эту «красную» перемену один из руководителей бродвейского театра «Гилд», в котором начал работать Биберман сразу же после советского визита: «По возвращении из России, находящейся под диктатурой пролетариата, в театре “Гилд” он просто осыпал всех такими новыми словечками, как “динамика” и “агитпроп”. Причем произносились они очень пылко и экзальтированно, тем более что Биберман почти всегда говорил громким голосом. При этом каждое его такое словцо сопровождалось поднятым кулаком. А поскольку человеком он был физически крупным и сильным, то очень смахивал на этакого быка» [36, р. 248].

Характерно, что здесь упоминается особый лексикон Бибермана, в частности слово «динамика», которое «всегда было его (Мейерхольда. — М. Г.) любимым теоретическим словечком. <...> Мейерхольд подошел к изображению новой действительности, ему удалось с помощью формально-технических решений воплотить на сцене динамику (курсив мой. — М. Г.) (то есть движущую силу) пролетарской революции и пролетарской диктатуры» [37, с. 644–645]. Так, работая в конце 1924 года над постановкой пьесы А. Файко «Учитель Бубус», Мейерхольд настаивал: «В “Бубусе” мы должны добиться, чтобы ясно появилась эта внутренняя ее революционная динамика» [38, с. 251], а в своем докладе «Искусство режиссера» в 1927 году он подчеркивал необходимое умение любого

5 *Bieberman H. Letter to Hiram Motherwell (17 December 1930) // Theatre Guild Archive. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. YCAL MSS 436. Box 31. Folder 616 (“Bieberman, Herbert”). Sheet 32.*

6 *См.: Мейерхольд В. Э. Беседа с американским режиссером Г. Биберманом о предполагаемых гастролях ГосТИМ в США [Развернутый план] // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. № 533. 2 л.; Биберман Г. Письма В. Э. Мейерхольду // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. № 1180. 9 л.*

профессионального постановщика — «там, где мы имеем дело с динамикой, там, где мы имеем дело с движением...» [39, с. 249].

Вернувшись из Москвы, Биберман публикует по свежим впечатлениям в январе 1929 года статью «Мейерхольд за работой: исследование метода великого режиссера его бывшим учеником» [40], в которой предпринимает попытку аналитического осмысления мейерхольдовской сценической практики. Особо отмечает американский режиссер умелое использование приема «контрапункта, или контраста, который Мейерхольд применяет не только между двумя разными сценами, но и обнаруживает его внутри отдельной сцены. Например, в постановке “Рычи, Китай!” в кульминационный массовый эпизод, передающий трагический пафос революционной борьбы китайского народа, режиссер вводит слабоумного продавца ламп, который, проталкиваясь сквозь возбужденную толпу, пронзительным идиотским голосом выкрикивает свои товары. Поначалу зритель взрывается смехом, а в следующее мгновение осознает весь серьез ситуации — именно такие глупость и дремучесть народных масс Китая препятствуют его освобождению от колониализма. Мейерхольд намеренно “взорвал” трагическую сцену бунта этим комическим персонажем, достигнув более глубокого и объемного раскрытия конфликта пьесы» [41, р. 28].

Профессиональная сценическая деятельность Бибермана продолжалась семь лет (1928–1935, до того как он переключился на кино) и проходила в лучшем бродвейском театре США тех лет — театре «Гилд». Здесь пришлось ему начинать с роли помощника режиссера Филипа Мёллера (Philip Moeller, 1880–1958). В отличие от Мейерхольда, тот никогда не имел ясной режиссерской концепции, не создавал предварительной разработки постановки и полагался во многом на импровизацию актеров. Об этом свидетельствуют многие очевидцы: «У него (Ф. Мёллера) было весьма неопределенное литературное восприятие пьесы, отсутствовало подлинное понимание ее темы; актеры были для него лишь говорящими манекенами» [41, р. 14]; «Мёллер не произвел на меня впечатления мастера искусства мизансцены. У него не было никакого предварительного разбора материала; все движения и действия персонажей на сцене были отданы на откуп импровизации» [42, р. 98]. Полностью доверяя собственному «интуитивному» методу, постановщик Мёллер предоставлял актерам максимальную свободу, не ограничивая их застраиванием мизансцен и строгого сценического рисунка.

Очевидно, что в глазах Бибермана Ф. Мёллер в разы проигрывал Мейерхольду и не мог профессионально удовлетворять его. Биберман стремился самостоятельно реализовать себя как режиссер и на практике применить то, чему он научился в Советском Союзе у Мейерхольда. Такой случай вскоре ему представился — правда, не в самом театре «Гилд», а в Студии при театре (Theatre Guild Studio) — ему доверили постановку советской пьесы «Константин Терёхин (Ржавчина)».

Выявляя преемственность сценической практики Бибермана театральным принципам Мейерхольда, мы остановимся в данной статье лишь на двух

первых его режиссерских работах, материалом для которых выступила в обоих случаях советская драматургия.

## АМЕРИКАНСКАЯ «РЖАВЧИНА» ПО МЕЙЕРХОЛЬДУ

Режиссерским дебютом Бибермана стала постановка пьесы «Константин Терёхин (Ржавчина)», написанной в 1926 году Владимиром Михайловичем Киршоном (1902–1938) в соавторстве со школьным другом, студентом-медиком Андреем Васильевичем Успенским (1902–1978). Ее премьера на Бродвее состоялась 17 декабря 1929 года под названием «Красная ржавчина» (“Red Rust”)<sup>7</sup>. Парадокс заключается в том, что драматургическим материалом для дебюта Бибермана, на котором тот стремился реализовать сценические идеи Мейерхольда, стала абсолютно не «мейерхольдовская» пьеса. Известно, что руководитель ГосТИМа никогда не обращался к драматургии рапповцев, того же В. М. Киршона, А. Н. Афиногенова, В. Н. Билль-Белоцерковского и др. Неприязнь была обоюдной — рапповцы подвергали остракизму мейерхольдовские постановки, а тот в свою очередь резко критиковал их драматургию. Чего стоит только такое уничижительное высказывание режиссера 1933 года о том, что «современные актеры, тренируя себя на пьесах Шкваркина, Киршона и Афиногенова, они совершенно теряют способность играть вещи многопланово» [44, с. 65]. Как отмечает современный исследователь, «театр Мейерхольда (режиссера-коммуниста) был единственным из крупных театров страны, никогда не поставившим <...> пьес рапповцев» [45, с. 177].

Киршон остался в истории отечественного театра фигурой крайне противоречивой. Острое ощущение современности, свойственное этому драматургу, толкало его не только на написание пьес, касающихся злободневных проблем, но и на активное участие в литературно-политическом процессе, которое подчас приобретало воинственно-агрессивный характер. Именно Киршон развязал борьбу против так называемых «попутчиков» (Б. Пильняка, И. Бабеля, Б. Пастернака и др.), ожесточенно травил М. Булгакова. Участь же самого драматурга оказалась не менее трагичной: весной 1937 года он был обвинен в троцкизме, арестован и через год расстрелян, немного не дожив до своего 36-летия. Архив писателя был уничтожен, спектакли по его пьесам сняты с репертуара, а «Ржавчина» долгие десятилетия оставалась в спецхране.

Автором второй советской пьесы, на материале которой Биберман применял идеи Мейерхольда, был, напротив, «человек мейерхольдовской школы»<sup>8</sup> (по меткому выражению В. Б. Шкловского), лефовец, оппонент рапповца Киршона — Сергей Михайлович Третьяков (1892–1939). Его имя тесно связано с именами Маяковского, Эйзенштейна и Мейерхольда (оба ставили его пьесы, также Третьяков сделал титры к фильму Эйзенштейна «Броненосец “Потемкин”»). Немецкий драматург, теоретик и практик «эпического театра» Бертольд Брехт, первым переводчиком и популяризатором

<sup>7</sup> Подробнее об этой постановке см.: [43].

<sup>8</sup> Цит. по: [46, с. 228].

которого в нашей стране являлся Третьяков, называл его своим учителем. Арестованный в 1937 году советский писатель был расстрелян в 1939-м. Биберман обратился к пьесе Третьякова, которая уже находилась в репертуаре ГосТИМа, — «Рычи, Китай!». Ее премьера в театре «Гилд» состоялась 27 октября 1930 года и шла под названием «Рычащий Китай» (“Roar China”).

Таким образом, обе советские пьесы — «Ржавчина» и «Рычи, Китай!» — принадлежали двум совершенно противоположным направлениям зарождавшейся советской драматургии. В этом плане показательным высказывание одного московского критика в связи с постановкой пьесы Кирсона «Хлеб» во МХАТе: «МХТ увидел в пьесе Кирсона свою пьесу. Мог ли МХТ взять на себя инициативу поставить такую пьесу, как “Рычи, Китай”? Всякий честный театральный критик должен будет подтвердить, что МХТ не взял бы такого типа пьесу. Почему? Такого типа пьесы, как “Рычи, Китай”, основаны на одном центральном мотиве — на социальном мотиве, никаких добавочных мотивов в них нет. Киршон идет по другой линии: наряду с социальным мотивом он дает мелодраматический треугольник, и в этом суть того, что МХТ ставит пьесу Кирсона» [47, с. 6].

Биберман вслед за своим русским учителем воспринял примат режиссуры над драматургическим материалом, право режиссера на широкую и смелую интерпретацию текста, принципиальное утверждение своей собственной творческой инициативности, авторства спектакля. То, как порой слишком свободно обходился Мейерхольд с пьесой — будь то классика («Ревизор» Н. Гоголя, «Горе от ума» А. Грибоедова, «Лес» А. Островского) или современные советские произведения («Озеро Люль» А. Файко, «Командарм-2» И. Сельвинского, «Последний решительный» Вс. Вишневского), — шокировало многих критиков и зрителей, вызывало бурную полемику. Работу Мейерхольда клеймили как «самоуправное обращение с текстом» и «варварскую переделку и искажение сокровищ русского классического репертуара», а критик А. Р. Кугель «требовал даже издать специальный закон, призванный охранять произведения классической драматургии от вандализма режиссеров как памятники старины» [48, с. 433].

Аналогичную реакцию на право режиссера рассматривать пьесу как повод для спектакля вызвали и обе работы Бибермана. Так, поставленная им «Красная ржавчина» спровоцировала острый протест из-за вмешательства в драму постановщика, который «позволил себе слишком много вольности по отношению к пьесе» [49, р. 65].

В драме «Константин Терёхин (Ржавчина)», действие которой происходит в Москве в годы расцвета новой экономической политики, выведена советская молодежь, переживающая смену моральных и политических ориентиров. Все энергично обсуждают проблемы пола, формы семьи, брака, идею «сексуальной революции». Ситуация обостряется в связи с распространением «упадочнических настроений» из-за «морального разложения» в партийной среде. В этих условиях одни с наслаждением уходят в тотальную вседозволенность (вульгарная комсомолка Лиза), другие погружаются в пессимизм,

разочаровавшись в революционных идеалах (поэт Лёнов), а кто-то пытается покончить с собой (рабочий Петр). Новые исторические условия порождают неизвестный ранее социальный тип — нэпмана. В пьесе его представляет циничный Панфилов, который всегда «говорит шутовски, кривляясь; так усвоил этот тон, что подчас не разгадаешь, шутит ли он или говорит серьезно» [50, с. 420]. Слово из речи нэпмана Панфилова дает название пьесе: «Все сейчас подлецы. В каждом подлец сидит, и скажу я вам, господа писатели, вот в эту самую подлость человеческую верую — в *ржавчину*. <...> Вы, дорогие товарищи коммунисты, в социализм верите, а я в *ржавчину* верю. Вот! (курсив мой. — М. Г.)» [50, с. 450–451].

Лидер студенческой молодежи Константин Терёхин, у которого где-то в колхозе остались официальная жена и малолетний сын, живет в гражданском браке с Ниной Верганской, постоянно ее унижая и вынуждая делать аборт за абортом. В Нину безответно влюблен интеллигент Федор, который пытается уговорить ее бросить мужа. Не вытерпев очередного оскорбления Терёхина, Нина сбегает с вечеринки, за ней следом — муж. Раздается выстрел. Все выглядит как самоубийство девушки. Однако в финале пьесы выясняется, что Нина была убита Терёхиным. Преступника ждет суд, исключение из партии и справедливое наказание.

Премьера «Ржавчины» в нашей стране состоялась 15 апреля 1927 года в московском Театре имени МГСПС (Московского губернского совета профессиональных союзов)<sup>9</sup>. Режиссером постановки выступил Евсей Осипович Любимов-Ланской (1883–1943), он же сыграл в ней роль нэпмана Панфилова<sup>10</sup>. Этот спектакль, который в Театре имени МГСПС «держался как минимум два сезона» [52, с. 162] (то есть 1927 и 1928 годов), мог видеть в Москве Г. Биберман, побывавший в нашей стране (напомним) с октября 1927 года по февраль 1928-го. Косвенным доказательством тому может служить его признание: «Из всех виденных мною октябрьских постановок наиболее сильное впечатление на меня произвел “Мятеж” в театре им. МГСПС. Режиссерская работа Любимова-Ланского в этом спектакле совершенно исключительна — это настоящее произведение режиссерского мастерства» [53]. Мейерхольд же, напротив, едва ли когда-нибудь смотрел «Ржавчину»: «К сожалению, я плохо знаю пьесы, которые ставятся [театром] МГСПС» [54, с. 587].

Приступая к постановке драмы Киршона на Бродвее, Биберман тщательно изучил ее англоязычный перевод, выполненный с французского (!) британцами Вирджинией и Фрэнком Вернонами (последний выступил также постановщиком пьесы в лондонском «Малом театре», где одну из главных мужских ролей — Федора — играл Джон Гилгуд). Сравнив адаптацию Вернонов с советским текстом, Биберман высоко оценил работу английских коллег: «После изучения оригинала у меня остались только похвальные слова в адрес авторов адаптации. Они вырезали целую сцену и двух персонажей, которые усложнили бы понимание пьесы в Америке. Они заострили диалог и придали ему большую

<sup>9</sup> Сегодня — Государственный академический театр имени Моссовета.

<sup>10</sup> Информацию об участниках этой постановки см.: [51, с. 362].



Фото 3. Спектакль «Красная ржавчина». Театр «Гилд», Нью-Йорк, США. 1929. Сцена «Неудавшееся самоубийство Петра». Архив театра «Гилд». Библиотека редких книг и рукописей Бейнеке при Йельском университете, США. YCAL MS 436. Box 821. Folder 11053. Sheet 6 / Production "Red Rust". Theatre Guild, New York, USA. 1929. Scene "Peter's failed suicide". Theatre Guild Archive. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. YCAL MS 436. Box 821. Folder 11053. Sheet 6

правдивость, которую цензоры в России не допустили бы. Таким образом, история вышла более правдивой, чем в оригинале»<sup>11</sup>.

Тем не менее американский режиссер все же внес в британскую адаптацию собственные изменения: «Я сократил последний акт, который раньше состоял из четырех сцен и трех декораций. Теперь он у меня представляет две сцены и единую декорацию. Но и после моих изменений пьеса по-прежнему остается исследованием народной массы и продолжает развивать свою внутреннюю проблему. Я также более тщательно переписал диалоги в других сценах, чтобы прояснить и подчеркнуть идеологию противоборствующих сторон. Мои правки в диалогах призваны сделать ситуацию в пьесе не только интересной, но и более драматичной по своей сути»<sup>12</sup>.

В этом и других письмах Бибермана настойчиво звучит его интерес к сочинению Киршона как истории именно про «массы» — она видится американскому постановщику идеальным драматургическим материалом для построения выразительных, в духе Мейерхольда, массовых сцен. Для этой цели, например, он существенным образом меняет одну из кульминационных сцен советского оригинала. У Киршона молодой рабочий Петр, намереваясь свести счеты с жизнью, пытается повеситься. Причем сама попытка суицида происходит «за кулисами», а на сцену уже (согласно ремарке) его «вносят лицом вниз» [50, с. 484] перепуганные товарищи. В постановке Бибермана Петр после длинного монолога

<sup>11</sup> Biberman H. Letter to Lawrence Langner (13 August 1929). Bermuda // Theatre Guild Archive. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. YCAL MSS 436. Box 31. Folder 616 ("Biberman, Herbert"). Sheet 5.

<sup>12</sup> Там же.

(его нет в советском оригинале!), заканчивающегося словами: «Это не моя Россия, и это не те пролетарии, ради которых тысячи наших лежат в земле по всей России. Эти новые — просто смрад! Смрад! Вот почему я сейчас сделаю то, что поможет мне навсегда покинуть эту страну без всякого паспорта! Вот!» [55, р. 90], вытаскивает из бокового кармана револьвер и целится себе в голову. Однако товарищи вовремя выхватывают у него оружие, которое выстреливает в воздух.

Эта массовая пластическая сцена (с участием восьми актеров, не считая исполнителя роли Петра — актера Лютера Адлера) по разоружению товарища-самоубийцы была ритмически выстроена Биберманом по законам полифонии и контрапункта. В режиссуре мейерхольдовского последователя эпизод превращался в напряженный и продолжительный по времени своеобразный «балет» — борьбу, в котором сочетались жест, ракурс тела, интонация реплики и междометия (фото 3).

Пластически-звуковая «хореография» этой сцены оказалась зафиксированной в американском издании пьесы Киришона и Успенского, а точнее, сценической редакции театра «Гилд»: «[ПЁТР] достает револьвер из бокового кармана и приставляет его к голове. Однако прежде, чем он успеет выстрелить, АНДРЕЙ подбегает к нему, хватая за руку и поднимает ее вверх. Револьвер стреляет в воздух. Звучит сирена. [Спящий] БЕЗБОРОДОВ просыпается от выстрела. Следующие пять реплик произносятся одновременно.

ПРЫЩ (с досадой): Эх, промахнулся!..

ВАСИЛИЙ. Проклятый дурак!

БЕЗБОРОДОВ. Что это, черт возьми, такое?

БЕСЕДА. Сидите спокойно, товарищи.

ЛЮТИКОВ. Господи!..

Наконец АНДРЕЙ вырывает револьвер у ПЕТРА. ПЁТР падает без чувств, закрыв голову руками.

АНДРЕЙ. Что ты хочешь сделать? Неужели ты думаешь, что покончить с собой — это твое личное дело?» [55, р. 90–91].

Именно Петру (а не развращенному нэпману Панфилову, который отсутствовал в постановке Бибермана) принадлежат теперь важные слова о ржавчине: «Сволочи и воры — вот кто они, эти наши нынешние “спецы”. Ржавчина разъела их, она и нас скоро всех съест (курсив мой. — М. Г.)» [55, р. 90]. Вынесение сцены самоубийства Петра из внесценического пространства на подмостки обуславливалось стремлением Бибермана создать барельефную массовую композицию «по Мейерхольду».

Авторская режиссерская концепция была выявлена уже в специально сочиненном прологе спектакля. В полном затемнении начинала тревожно звучать сирена. Затем эти резкие сигналы сменяла гармоничная мелодия «Боже, Царя храни!» (“*God Save Our Noble Tsar*”) и высвечивался силуэт древнего Московского Кремля. Когда мелодия гимна Российской империи затихала, во мрак погружалась кремлевская Спасская башня, которую венчал золоченый двуглавый орел. Опять врвался вой сирены, а с ним звуки «Интернационала»



Фото 4. Спектакль «Красная ржавчина». Театр «Гилд», Нью-Йорк, США. 1929. Сцена «Красная площадь». Архив театра «Гилд». Библиотека редких книг и рукописей Бейнеке при Йельском университете, США. YCAL MS 436. Box 821. Folder 11053. Sheet 1 / Production "Red Rust". Theatre Guild, New York, USA. 1929. Scene "The Red Square". Theatre Guild Archive. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. YCAL MS 436. Box 821. Folder 11053. Sheet 1

(в те годы государственного гимна СССР) — «Вставай, проклятьем заклейменный...» ("Arise Ye Children of Starvation"). В темноте становился видимым Мавзолей Ленина (фото 4). «Интернационал» снова прерывала сирена, и все погружалось в кромешный мрак. Так с самого начала спектакля визуально и аудиально задавался трагический конфликт старой и новой России, на сцене рождалась атмосфера беспрецедентного слома исторических эпох. Сценическая прелюдия создавала широкий исторический контекст.

Пронзительный звук сирены был не только сквозным лейтмотивом, но и имел в постановке Бибермана структурообразующее значение. Последовательно звуча между сценами (а иногда и в кульминационный момент внутри сцены, как в эпизоде с несостоявшимся самоубийством Петра), он являлся определенной ритмической рамкой, которая не позволяла действию «рассыпаться»; он придавал постановке «динамику» (воспользуемся любимым словом Мейерхольда и Бибермана).

В работе с актерами американский режиссер уделял повышенное внимание вопросам внешней выразительности и сценической формы, посредством которых приходил к созданию внутренней жизни героев. Понимая



биомеханику своего советского учителя как метод, направленный на развитие отнюдь не только внешней, но и внутренней техники актера, Биберман через нахождение точного пластического рисунка образа пытался выявить его психологию. Он следовал «закону биомеханики: [согласно которому] ритмичные пластические движения будут помогать воображению, возникновению эмоции и соответствующей интонации, если актер верно осознал задачу. <...> Только в движении, вместе с движением может органично рождаться у актера точная эмоция и внутренне обеспеченное слово» [56, с. 134, 141]. Биберману было хорошо известен мейерхольдовский пример психофизической цепи актерского творчества, увязывающей внутреннюю и внешнюю технику: «Я должен изобразить на сцене человека, который от испуга бежит, бежит, испуганный нападением собаки. Значит, что же мне нужно сделать? Мне нужно выискать в себе все чувства испуганного лаем собаки человека и затем суметь хорошо побежать от собаки? Нет. Я должен вызвать [их] в себе не до того момента как я побегу, а когда я побегу, во мне вызовутся верные чувства испугавшегося человека»<sup>13</sup>.

Добиваясь от актеров внешней выразительности исполнения, Биберман перенял у Мейерхольда режиссерскую стратегию — диктаторский метод проведения репетиций, всегда отличавшийся точностью построения сцены, «железным» режиссерским рисунком и динамичными актерскими ракурсами, барельефностью мизансцен и выверенностью интонаций. У Мейерхольда «лаконично сформулированные задания-подсказы, подкрепляемые бесчисленными режиссерскими показами, диктовали слитно и одновременно пластический и внутренний рисунок роли» [57, с. 258]. Биберман также тщательно «застраивал» все ключевые сцены: сначала их проигрывал сам, а потом требовал точного повторения сценического рисунка. Такой метод, сводящийся к показу, иногда вызывал нарекания. Так, один из руководителей театра «Гилд» Л. Лангнер язвительно замечал про актерскую игру в постановках Бибермана: «Это — не актеры, это — “биберманы”. В самом деле, в их игре было что-то не совсем человеческое. Они походили на каких-то роботов или гомункулов» [36, р. 249].

Среди исполнителей «Красной ржавчины» было много тех, кто в будущем составит труппу театра «Групп». Кроме упомянутого Лютера Адлера (Петра) в ней участвовали: Ли Страсберг — беспринципный Прыщ, Франшо Тоун — нервный интеллигент Федор, Рут Нельсон — вульгарная смазливая комсомолка Лиза, Юнис Стоддарт — робкая Маня, Уильям Чалли — поэт в духе есенинщины Лёнов, Джон Гарфилд — в массовке студентов. Заглавную мужскую роль «партийца-разложенца» Константина Терёхина исполнял режиссер спектакля Г. Биберман, а влюбленную в него несчастную Нину Верганскую — красавица Гейл Сондергаард, которая вскоре после премьеры спектакля станет официальной супругой Бибермана.

В духе своего русского учителя Биберман насытил спектакль «Красная ржавчина» также элементами физкультурных аттракционов — гимнастическими

<sup>13</sup> Цит. по: [56, с. 142–143].



Фото 5. Спектакль «Красная ржавчина». Театр «Гилд», Нью-Йорк, США. 1929. Сцена «Спортзал». Архив театра «Гилд». Библиотека редких книг и рукописей Бейнеке при Йельском университете, США. YCAL MS 436. Box 821. Folder 11053. Sheet 2 / Production “Red Rust”. Theatre Guild, New York, USA. 1929. Scene “Gymnasium”. Theatre Guild Archive. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. YCAL MS 436. Box 821. Folder 11053. Sheet 2

пирамидами, акробатическими фигурами и силовыми приемами. Наиболее ярко это реализовывалось в сцене «Спортзал» (фото 5), когда на фоне плакатов с советскими пропагандистскими лозунгами «Ленин вечно с нами!» (“Lenin Forever”), «Даешь индустриализацию!» (“Industrialize”), «Мобилизовать молодежь!» (“Youth Mobilize”), «Да здравствует солидарность!» (“Solidarity”) и «Даешь электрификацию!» (“Electrify”) комсомольцы слаженно и ритмично выполняли групповые гимнастические упражнения. Газета «Нью-Йорк ивнинг пост» особо выделяла в режиссуре Бибермана это «умение создавать групповые сцены (grouping)» [58]. Влияние Мейерхольда на сценическую практику его американского последователя отмечает и отечественный исследователь: «Постановка обращала на себя внимание энергичным пластическим решением, острыми мизансценами, рядом неожиданных, почти физкультурных массовых сцен» [7, с. 399]. Спектакль отличался плакатной выразительностью и лаконичностью стилистики, обобщенными и рельефными приемами игры.

## БРОДВЕЙСКОЕ РЫЧАНИЕ КИТАЯ À LA МЕЙЕРХОЛЬД

Дальнейшее освоение Биберманом мейерхольдовских театральных идей проходило в процессе работы над пьесой С. М. Третьякова «Рычи, Китай!»,

которую поставил в ГосТИМе не сам Мейерхольд, а его ученик Василий Федорович Федоров (1891–1971). Московская премьера состоялась 23 января 1926 года. Мейерхольду официально принадлежали в этой постановке «общее руководство и режиссерская корректура». Вопрос о ее авторстве в скором времени станет предметом острых споров в советской прессе и даже судебных разбирательств, закончившихся выплатой Мейерхольдом штрафа<sup>14</sup>.

Пьеса «Рычи, Китай!» была написана в августе 1924 года на документальной основе и содержит публицистическую оценку описываемых событий драматургом. В одном из интервью Мейерхольд кратко излагает ее сюжет: «Темой для драмы “Рычи, Китай!” послужил известный ваньсянский эпизод, имевший место в прошлом году. Город Ваньсян стоит на реке Янцзы. Это китайское захолустье, куда сравнительно недавно стали проникать европейские скупщики кожсырья. Приблизительно год тому назад один американец в драке с китайцем на берегу был убит. Местный союз лодочников на требования капитана английского стационара канонерки “Кокчефер” выдать убийцу ответил, что убийца бежал. Тогда капитан потребовал казни двух членов союза лодочников, независимо от их причастности к этому делу. Он дал 24 часа сроку и, в случае неисполнения своего требования, грозил бомбардировкой местечка. Во имя спасения города лодочники произвели между собой жеребьевку и доставили двух своих товарищей на место казни, которая и была совершена. Английский капитан почел себя вполне удовлетворенным, а сэр Макдональд, бывший тогда главой рабочего правительства его величества короля Георга V, действия этого капитана одобрил в заседании палаты общин» [60].

В репертуаре ГосТИМа «Рычи, Китай!» оставался в течение шести лет, «для пьесы на животрепещущую политическую тему, да еще в те годы, это было большим сроком», — резонно отмечал А. В. Февральский [61, с. 197]. В постановке были заняты такие прославленные в будущем деятели отечественной сцены, как Н. П. Охлопков, М. И. Бабанова и В. Ф. Зайчиков (И. В. Ильинский, Э. П. Гарин и З. Н. Райх не участвовали в ней). Биберман смотрел этот спектакль неоднократно и знал его почти наизусть: «Постановку “Рычи, Китай!” я видел, наверное, раз двадцать» [31, с. 168].

Как и при работе с киршоновской «Ржавчиной», Биберман внес в перевод пьесы Третьякова (выполненный на этот раз не с французского, а с немецкого языка) собственные изменения. С одной стороны, они были сделаны на уровне текста: «Мы внесли в него ряд исправлений, которые приближали его к мейерхольдовскому варианту» [31, с. 168]. С другой стороны, с помощью внесенных изменений американский режиссер стремился приблизить свою работу к постановочным решениям ГосТИМа: «Я разработал спектакль, основанный на постановке Мейерхольда, или — если хотите — как постановку Мейерхольда. Однако с точки зрения и сценографии, и режиссуры я выполнил все несколько иначе. Когда я разговаривал с Мейерхольдом о его постановке <“Рычи, Китай!” в ГосТИМе>, то сказал

<sup>14</sup> См. воспоминания дочери В. Ф. Федорова: [59, с. 46–104].

ему, что, по моему мнению, в ней не так, И ОН СОГЛАСИЛСЯ (выделено Биберманом. — М. Г.)»<sup>15</sup>.

В «Рычащем Китае» (напомним, что под таким названием пьеса Третьякова шла в США), как и в постановке ГосТИМа, отсутствовал занавес в традиционном его понимании. Вслед за Мейерхольдом американский режиссер пытался убрать барьер между актером и зрителем, уничтожал рампу, разрушал иллюзионистский театр. Биберман объяснял, что старался достигнуть ощущения того, что «к зрителю обращался со сцены, скорее, народ, а не актеры. Я считал эти соображения наиболее важными, так как спектакль игрался перед враждебной публикой, враждебной по классовому признаку» [31, с. 170]. Поставленную задачу режиссеру удалось реализовать в полной мере: «Доказательством этого является тот контакт, который установился у них (актеров. — М. Г.) со зрителями. Это было воодушевляющее зрелище. Может быть, это будет более понятно, если я поясню примером. На премьере, после окончания спектакля, когда вся труппа вышла на авансцену на вызовы публики, китайские актеры и актрисы, воодушевленные горячим приемом, начали кричать публике: “Рычи, Китай!” , что вызвало еще более бурные аплодисменты. Было почти такое ощущение, что актеры и зрители сейчас объединятся и пойдут сомкнутыми рядами на “общего врага”. А это была публика норковых манто и фраков» [31, с. 167–168].

Особенностью драмы Третьякова является огромное количество действующих лиц, на театральном жаргоне ее бы назвали «густонаселенной». В ней нет традиционного главного героя, согласно авторскому замыслу им является китайский народ. Как справедливо замечает отечественный исследователь, в пьесе «ослаблена или отсутствует обрисовка героев в их индивидуально-частном бытии» [62, с. 127]. В постановке Бибермана участвовало более ста (!) исполнителей. Таким образом, сочинение Третьякова представляло собой еще более выгодный драматургический материал, чем «Ржавчина» Киршона, для построения выразительных массовых сцен.

Уникальность бибермановской постановки заключалась в том, что (в отличие от спектакля ГосТИМа) восемьдесят процентов ролей из огромного актерского состава исполняли настоящие китайцы; при этом половина из них вышла на сцену впервые, а десять человек совсем не говорили на ан-

глийском языке. Это было частью режиссерского решения. Биберман справедливо полагал, что в Нью-Йорке, где так много иммигрантов-китайцев, «использовать для китайских ролей европейцев в париках и заставлять их говорить с акцентом будет непростительной ошибкой. Так как у нас, в США, театры не имеют постоянных трупп, а набирают их заново для каждой постановки, то это не представляло затруднений» [31, с. 168]. Эффект оказался поразительным: «Каждое

15 *Biberman H. Letter to Theresa Helburn (7 August 1930). Grand Lake, Colorado // Theatre Guild Archive. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. YCAL MSS 436. Box 31. Folder 616 (“Biberman, Herbert”). Sheet 20.*

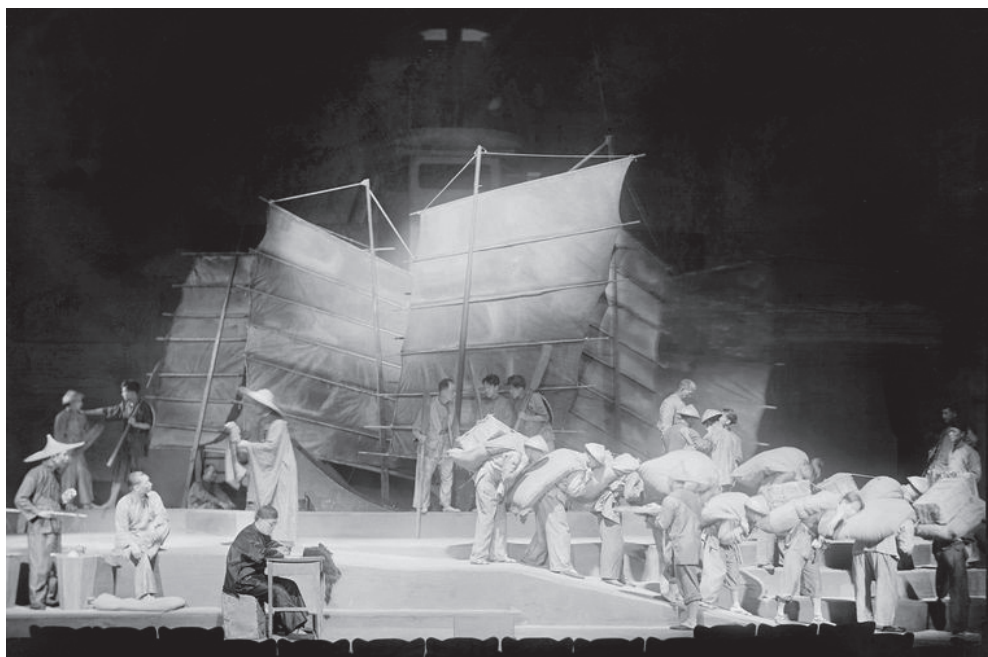


Фото 6. Спектакль «Рыцарский Китай». Театр «Гилд», Нью-Йорк, США. 1930. Сцена «Кули разгружают сампаны» (Пролог). Архив театра «Гилд». Библиотека редких книг и рукописей Бейнеке при Йельском университете, США. YCAL MS 436. Box 822. Folder 11062. Sheet 16 / Production "Roar China". Theatre Guild, New York, USA. 1930. Scene "Coolies unload sampans" (Prologue). Theatre Guild Archive. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. YCAL MS 436. Box 822. Folder 11062. Sheet 16

английское слово, произнесенное китайцами неправильно, лишь добавляло постановке убедительности» [63].

Спектакль Бибермана начинался строго выстроенным пластически-ритмическим прологом: сценой разгрузки китайскими чернорабочими — кули — тяжелых мешков из трюма сампана (фото 6). Четкая организация массового сценического действия в пространственно-временном измерении, работа актера с предметом (мешками) позволяли американскому режиссеру реализовать в своей постановке один из основных принципов мейерхольдовской биомеханики: «Ритм — основа всякого движения, залог его выразительности и целесообразности. Чем точнее ритмически организована пластическая партия роли, тем яснее ее внутренняя содержательная (и психологическая в том числе) сторона. Первостепенно для биомеханики развитие у актера чувства ритма — ритма движения, слов, действий, сцен, ритма образа, ритма спектакля, ритма взаимодействия, диалога» [56, с. 147].

Уникальный материал для «лепки» массовой сцены представляла для Бибермана и финальная сцена пьесы Третьякова — «Восстание». И пусть (как об этом сожалела коммунистическая американская газета «Дейли Воркер») «китайским повстанцам не дали возможность поднять красное знамя, хотя автор пьесы и призывает к этому» [64], режиссер в кульминационном эпизоде



Фото 7. Спектакль «Рычащий Китай». Театр «Гилд», Нью-Йорк, США. 1930. Сцена «Восстание» (Финал). Архив театра «Гилд». Библиотека редких книг и рукописей Бейнеке при Йельском университете, США. YCAL MS 436. Box 822. Folder 11062. Sheet 1 / Production «Roar China». Theatre Guild, New York, USA. 1930. Scene «Revolt» (The Final). Theatre Guild Archive. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. YCAL MS 436. Box 822. Folder 11062. Sheet 1

довел свое умение создавать выразительные пластически-ритмические массовые сцены до высшего мастерства (фото 7).

Однако желание американского постановщика следовать в фарватере идей Мейерхольда не свело его работу к простому копированию, механической реконструкции советского сценического оригинала, а позволило развить открытия своего учителя, сделать шаг вперед. В американской постановке действие развивалось предельно стремительно: здесь спектакль шел всего два часа, в то время как в ГосТИМе он длился три с половиной [34]. Если в Москве он открывался «чрезвычайно длинным эпизодом, на протяжении которого (добрых десять минут!) китайские кули грузили в трюмы сотни тюков чая» [27, с. 331], то на Бродвее после короткого пролога сразу же шел эпизод с гибелью американского агента [34]. О необходимости сокращения экспозиции для заокеанского зрителя Биберман заявлял Мейерхольду еще в Москве 30 октября 1927 года, обсуждая предполагаемые гастроли ГосТИМа в США: «Дух русских

спект<аклей> медленный. Ам<ериканцы> не любят медленность. <...> Это хорошо, но длинно»<sup>16</sup>.

От мейерхольдовской постановки спектакль Бибермана отличался и тем, что действие в нем развивалось непрерывно: «Цель режиссера состояла в том, чтобы придать пьесе непрерывный драматический поток, а не эффект стаккато спора, и в этом принципиальное

<sup>16</sup> Мейерхольд В. Э. Беседа с американским режиссером Г. Биберманом о предполагаемых гастролях ГосТИМа в США. Развернутый план // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. № 533. Л. 1.

отличие» [34]. Ощущение стремительности и непрерывности действия в бибермановской постановке достигалось также за счет необычной организации сценической жизни во время антракта: «Когда наступал антракт, кто-нибудь из актеров кричал за сценой: “Саммпанни!” (сампан), — и с обеих сторон сцены к середине, навстречу друг другу начинали двигаться две лодки, закрывая собой канонерку, и одновременно авансцена и зрительный зал освещались, и на авансцене начиналась нормальная жизнь порта, которая продолжалась в течение всего антракта. <...> Когда же антракт кончался, происходило обратное действие — пассажиры звали лодки уже из порта и уезжали, открывая канонерку, и действие возобновлялось» [31, с. 170]. Биберману в спектакле «Рычащий Китай» удалось осуществить то, к чему Мейерхольд всегда стремился: «Сочинить такую постановку, где антракт был вовлечен в ход действия. <...> Подумать над тем, каким образом антракты не только не должны служить простыми перерывами, но что их нужно заполнять таким образом, чтобы внимание зрителя, фиксированное на стремительности развертывающегося действия, во время антракта не отрывалось бы в сторону» [65, с. 213].

Анализ двух первых постановок Бибермана, осуществленных по советской драматургии, позволяет выявить преемственность его сценической практики мейерхольдовским принципам. Американский режиссер уделял повышенное внимание вопросам внешней выразительности и сценической формы: его работам были свойственны лаконичность стилистики, рельефные приемы игры, динамичные и острые актерские ракурсы, графические мизансцены, пластически-ритмическая «хореография» массовых сцен. Материалом для освоения в Новом Свете сценических открытий В. Э. Мейерхольда стала в 1920–1940-е годы не классическая дореволюционная драматургия (А. П. Чехов, ранний М. Горький и др.), а современные советские пьесы — «Константин Терёхин (Ржавчина)» В. М. Киршона и А. В. Успенского и «Рычи, Китай!» С. М. Третьякова.

В своих постановках Мейерхольд открывал (как это образно выразил А. В. Луначарский) одну за другой «разного калибра театральные Америки» [66, с. 388]. В то же время и реальная Америка открывала для себя идеи Мейерхольда — процесс этот был непростым, долгим, но продуктивным. «Нараставший с конца 20-х годов (XX века. — М. Г.) интерес американских путешественников к русскому авангарду и существовавшее параллельно идеологическое неприятие творчества Мейерхольда в Северной Америке — важная тема, и ее следует связать с трудностями, поджидавшими позже Бертольта Брехта в его американском изгнании. И тем важнее отметить, что в 20-е и 30-е годы в Америке появились спектакли, ставившиеся под прямым влиянием великого художника советского театра» [6, с. 26]. В историю американской и отечественной сцены Г. Биберман вошел как один из немногих деятелей США, последовательно применявших в своей театральной практике идеи В. Э. Мейерхольда, а бибермановские постановки советской драматургии — «Ржавчина» В. Киршона и А. Успенского, «Рычи, Китай!» С. Третьякова — явились самым ранним экспортом «красных» пьес на заокеанскую сцену.

Автор статьи выражает глубокую признательность сотрудникам Библиотеки Хоутона при Гарвардском университете (Houghton Library, Harvard University, Кембридж, штат Массачусетс) Мэри Хегерт и Айшат Окесоле за оказанное внимание и щедро подаренные материалы о бродвейских постановках «Красная ржавчина» и «Рычащий Китай», 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» режиссерские экземпляры исследуемых постановок, а также переписку Г. Бибермана с В. Э. Мейерхольдом и дирекцией «Гилд».

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гудков М. М. Вахтанговские идеи за океаном: поздние пьесы М. Горького в нью-йоркском театре «Артеф» // Вопросы театра. Proscenium. 2022. № 1/2. С. 209–248.
2. Гудков М. М. Вахтанговский последователь в США Леонид Снегов и его бродвейская постановка пьесы Д. Щеглова «Пурга» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 2. С. 10–33.
3. Atkinson B. Moscow nights. Being a report on part one of the Fourth Annual Dramatic Festival // New York Times. 1936. 13 September. P. X1.
4. Hohman V.J. Russian culture and theatrical performance in America, 1891–1933. New York: Palgrave Macmillan, 2011. — 209 p.
5. Meyerhold company to play here in fall // New York Times. 1930. 25 July. P. 9.
6. Пикон-Валлен Б. Необходимая составляющая // Мейерхольд, режиссура в перспективе века = Meyerhold, la mise en scene dans le siècle: материалы конференции, Париж, 6–12 ноября 2000 г./ред.-сост.: Б. Пикон-Валлен, В. А. Щербаков. М.: ОГИ, 2001. С. 12–32.
7. Черкасский С. Д. Мастерство актера: Станиславский — Болеславский — Страсберг: История. Теория. Практика. СПб.: РГИСИ, 2016. — 816 с.
8. Smith W. Real life drama: the Group Theatre and America, 1931–1940. New York: Alfred A. Knopf, 1990. — 482 p.
9. Strasberg L. The magic of Meyerhold // New Theatre. 1934. September. P. 14–15, 30.
10. Garfield D. A player's place: the story of the Actors Studio. New York: Macmillan Publishing Co., 1980. — 308 p.
11. Dana H. W. L. Handbook on Soviet drama. New York: American Russian Institute, 1938. — 158 p.
12. Martin J. How Meyerhold trains his actors // Theatre Guild Magazine. 1930. November. P. 26–30.
13. Clurman H. Conversation with two masters: interviews with Stanislavski and Meyerhold // Theatre Arts Monthly. 1935. November. P. 871–876.
14. Февральский А. В. В начале двадцатых годов и позже // Встречи с Мейерхольдом: сборник воспоминаний. М.: ВТО, 1967. С. 179–206.
15. Лапина Г. В. Американские паломники в театральной Мекке: Московские театральные фестивали «Интуриста» 1933–1937 гг. // Rossica. Литературные связи и контакты. 2022. № 2. С. 98–132.
16. Houghton N. Entrances and exits (A life in and out of the theatre). New York: Limelight Editions, 1991. — 377 p.
17. Vement B. A. Meyerhold's constructivism. Use of stage levels to make vertical not horizontal plane described in second article on Russian theatre // Vassar Miscellany News. 1934. 12 December. P. 1–5.
18. Гладков А. К. Мейерхольд: в 2 т. Т. 2. Пять лет с Мейерхольдом. Встречи с Пастернаком. М.: СТД РСФСР, 1990. — 471 с.
19. Пять дней театрального фестиваля // Советское искусство. 1936. 5 сентября. № 41 (327). С. 1.



20. Кальм Д. На репетиции у Мейерхольда // Известия. 1936. 4 сентября. № 206 (6063). С. 4.
21. Dana H. W. L. Meyerhold's new theatre // New Theatre. 1935. January. P. 10–12.
22. Dana H. W. L. Meyerhold modifies Meyerhold in production of "Woe to Wit" // Moscow News. 1935. 12 December. № 50. P. 10.
23. [Аткинсон Б.]. Брукс Эткинсон. Драматург и театровед (США). Московские впечатления // Советское искусство. 1936. 11 сентября. № 42 (328). С. 3.
24. Уварова И. П. Нам было хорошо в Доме Мейерхольда в Пензе // Мейерхольдовский сборник. Вып. 1: в 2 т. Т. 1 / отв. ред.-сост. А. А. Шерель. М.: Творческий центр имени Вс. Мейерхольда, 1992. С. 217–222.
25. Керженцев П. М. Чужой театр (О Театре им. Мейерхольда) // Правда. 1937. 17 декабря. № 345 (7311). С. 4.
26. Обсуждение статьи «Чужой театр» на общем собрании работников ГОСТИМа 22, 23 и 25 декабря 1937 года (стенограмма) / публ. и комм. В. А. Щербакова // Мейерхольдовский сборник / отв. ред.-сост. А. А. Шерель. Вып. 1: в 2 т. Т. 1. М.: Творческий центр им. Вс. Мейерхольда, 1992. С. 327–385.
27. Рудницкий К. Л. Мейерхольд. М.: Искусство, 1981. — 423 с.
28. Мейерхольд В. Э. Чаплин и чаплинизм (доклад, прочитанный 13 июня 1936 года) // Февральский А. В. Пути к синтезу: Мейерхольд и кино. М.: Искусство, 1978. С. 212–234.
29. Познер В. Кинофикация театра («Окно в деревню», «Последний решительный») // Мейерхольд, режиссура в перспективе века = Meyerhold, la mise en scene dans le siècle: материалы конференции. Париж, 6–12 ноября 2000 г. / ред.-сост.: Б. Пикон-Валлен, В. А. Щербаков. М.: ОГИ, 2001. С. 316–332.
30. Гудков М. М. Американский последователь Мейерхольда: Герберт Биберман // Rossica. Литературные связи и контакты. 2022. № 3. С. 121–150.
31. Из письма Герберта Бибермана, постановщика пьесы «Рычи, Китай!» в Америке // Третьяков С. М. Слышишь, Москва?! М.: Искусство, 1966. С. 166–173.
32. Herbert Biberman dead at 71; directed "Salt of Earth" film // New York Times. 1971. 1 July. P. 50.
33. Lyons E. The Red Decade: the classic work on communism in America during the thirties. New York; New Rochelle: Arlington House, 1970. — 423 p.
34. A director's way with "Roar China!" // New York Times. 1930. 2 November. P. X2.
35. Государственный театр имени Вс. Мейерхольда / введ., сост. и примеч. Т. В. Ланиной // Советский театр: документы и материалы. 1917–1967. Русский советский театр, 1926–1932: в 2 ч. Ч. 1 / отв. ред. А. Я. Трабский. Л.: Искусство, 1982. С. 266–303.
36. 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 and Company, 1951. — 498 p.
37. Даешь Европу, Мейерхольд! Гастроли ГостИМа в Германии в 1930 г. / публ., вступит. ст., перевод и комм. В. Ф. Колязина // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 4 / ред.-сост. В. В. Иванов. М.: Индрик, 2009. С. 617–740.
38. Мейерхольд В. Э. Первая беседа об «Учителе Бубусе» (запись М. М. Коренева 18 ноября 1924 г.) / публ. М. М. Ситковецкой // Мейерхольдовский сборник. Вып. 1: в 2 т. Т. 1 / отв. ред.-сост. А. А. Шерель. М.: Творческий центр имени Вс. Мейерхольда, 1992. С. 247–253.
39. Мейерхольд В. Э. Искусство режиссера (доклад в зале Ленинградской филармонии. 14 ноября 1927 г.) // Мейерхольд в разные годы. Мейерхольдовский сборник. Вып. шестой / подгот. текстов Н. Н. Панфиловой и О. М. Фельдмана; сост., коммент., автор вступ. ст. к публикациям О. М. Фельдман. М.: Издательство ГИТИС, 2022. С. 241–265.
40. Biberman H. J. Meierhold at work: a study by a former pupil of a great producer's methods // Theatre Guild Magazine. 1929. January. P. 24–29, 52.
41. Clurman H. The fervent years. The Group Theatre and the thirties. New York: Da Capo Press, 1983. — 329 p.
42. Le Gallienne E. With a quiet heart: an autobiography. New York: The Viking Press, 1953. — 311 p.
43. 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.

44. Мейерхольд В. Э. Из выступлений разных лет // Мейерхольд. К истории творческого метода (публикации, статьи). СПб.: КультИнформПресс, 1998. С. 63–69.
45. Песочинский Н. В. Мейерхольд и большевики // Мейерхольд, режиссура в перспективе века = Meyerhold, la mise en scene dans le siècle: материалы конференции. Париж, 6–12 ноября 2000 г./ред.-сост.: Б. Пикон-Валлен, В. А. Щербаков. М.: ОГИ, 2001. С. 158–180.
46. Муратов Л. Г. Театр Мейерхольда и кинематограф Эйзенштейна (К постановке проблемы) // Мейерхольд. К истории творческого метода (публикации, статьи). СПб.: КультИнформПресс, 1998. С. 226–247.
47. Кикодзе П. Романтика и реализм // Советский театр. 1931. №4. С. 6–7.
48. Щербаков В. А. Проблемы воссоздания партитур Мейерхольда // Мейерхольд, режиссура в перспективе века = Meyerhold, la mise en scene dans le siècle: материалы конференции. Париж, 6–12 ноября 2000 г./ред.-сост.: Б. Пикон-Валлен, В. А. Щербаков. М.: ОГИ, 2001. С. 431–443.
49. Waldau R. S. Vintage years of the Theatre Guild, 1928–1939. Cleveland: Press of Case Western Reserve University, 1972. — 519 p.
50. Киршон В. М., Успенский А. В. Константин Терёхин (Ржавчина) // Забытые пьесы 1920–1930-х гг. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 419–538.
51. Московский государственный академический театр имени Моссовета/вед., сост. и примеч. М. Н. Ласкиной // Советский театр: документы и материалы. 1917–1967. Русский советский театр, 1926–1932: в 2 ч. Ч. 1/отв. ред. А. Я. Трабский. Л.: Искусство, 1982. С. 360–385.
52. Гудкова В. В. К истории рецепции советской драматургии в Париже в 1920–1930-е годы («Ржавчина» В. Киршона и А. Успенского на сцене театра «Авеню») // От текста — к сцене: российско-французские театральные взаимодействия XIX–XX веков: сборник статей/сост. и ред. Е. Д. Гальцовой и М.-К. Отан-Матьё. М.: ОГИ, 2006. С. 149–171.
53. Биберман Г. Театр масс // Новый зритель. 1928. 3 января. №1 (208). С. 7.
54. Стенограмма [лекции В. Э. Мейерхольда, 10 января 1929 г.; Гэктемас, сезон 1928/29 г.] // В. Э. Мейерхольд. Лоскуты для костюма Арлекина. Мейерхольдовский сборник. Вып. пятый/сост. и подгот. текстов Н. Н. Панфиловой и О. М. Фельдмана, сопровод. тексты и коммент. О. М. Фельдмана. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2022. С. 585–600.
55. Kirchon V., Ouspensky A. Red Rust/adapted by Virginia and Frank Vernon. New York: Brentano's Publ., 1930. — 182 p.
56. Песочинский Н. В. Актер в театре В. Э. Мейерхольда // Русское актерское искусство XX века: сборник науч. трудов. Вып. 1. СПб.: Российский институт истории искусств, 1992. С. 63–152.
57. Фельдман О. М. Мейерхольд репетирует «Самоубийцу» // Вопросы театра. 2013. №4. С. 254–288.
58. Brown J. M. "Red Rust" presented by the Theatre Guild Studio // New York Evening Post. 1929. 18 December. P. 14.
59. Федорова Е. В. Повесть о счастливом человеке. М.: Ключ, 1997. — 333 с.
60. [Мейерхольд В. Э.]. Казнь по жребью. «Европейская культура» в Китае. «Рычи, Китай!» (беседа с Всеволодом Мейерхольдом) // Вечерняя Москва. 1926. 20 января. №16 (624). С. 3.
61. Февральский А. В. С. М. Третьяков в театре Мейерхольда // Третьяков С. М. Слышишь, Москва?! М.: Искусство, 1966. С. 186–206.
62. Головчинер В. Е. Публицистическая драма как разновидность эпической («Рычи, Китай!» С. Третьякова) // Художественное творчество и литературный процесс: сборник статей. Вып. 10. Томск: Издательство Томского университета, 1988. С. 118–131.
63. Dennen L. "Roar China" and the critics // New Masses. 1930. December. Vol. 6. №17. P. 16.
64. Page M. "Roar China" — a stinging anti-imperialist play // Daily Worker. 1930. 15 November. P. 4.
65. Стенограмма [лекции В. Э. Мейерхольда, 19 ноября 1921 г.; ГВЫПМ, первый триместр] // В. Э. Мейерхольд. Лоскуты для костюма Арлекина. Мейерхольдовский сборник. Вып. пятый/сост. и подгот. текстов Н. Н. Панфиловой и О. М. Фельдмана, сопровод. тексты и коммент. О. М. Фельдмана. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2022. С. 208–226.
66. Луначарский А. В. Еще о театре Мейерхольда // Луначарский А. В. О театре и драматургии. Избранные статьи: в 2 т. Т. 1. Русский дореволюционный и советский театр. М.: Искусство, 1958. С. 386–390.

1. Gudkov M. M. *Vahtangovskie idei za okeanom: pozdnie p'esy M. Gor'kogo v n'ju-jorkskom teatre "Artef"* [Eugene Vakhtangov's ideas across the ocean: Maxim Gorky's late plays at the Artef Theatre (NYC)]. *Voprosy teatra. Proscenium*. 2022, no. 1/2, pp. 209–248.
2. Gudkov M. M. *Vahtangovskij nasledovatel' v SShA Leonid Snegov i ego brodvejskaja postanovka p'esy D. Shheglova «Purga»* [Leonid Snegoff as Vakhtangov's follower in the USA and his Broadway production of Dmitry Scheglov's play "The Blizzard"]. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka*. 2022, no. 2, pp. 10–33.
3. Atkinson B. Moscow nights. Being a report on part one of the Fourth Annual Dramatic Festival. *New York Times*. 1936, 13 September, p. X1.
4. Hohman V. J. *Russian culture and theatrical performance in America, 1891–1933*. New York: Palgrave Macmillan, 2011. 209 p.
5. Meyerhold company to play here in fall. *New York Times*. 1930, 25 July, p. 9.
6. Picon-Vallin B. *Neobhodimaja sostavljajushhaja* [The necessary component]. In: *Mejerhol'd, rezhissura v perspektive veka. Materialy konferencii* [Meyerhold, directing in the perspective of the century. Conference materials.]. Issue 1. Ed.-comp.: B. Picon-Vallin, V. A. Shcherbakov. Moscow: OGI, 2001, pp. 12–32.
7. Cherkassky S. D. *Masterstvo aktera: Stanislavsky — Boleslavsky — Strasberg: Istorija. Teorija. Praktika* [Acting: Stanislavsky — Boleslavsky — Strasberg: History, theory and practice]. Saint Petersburg: RGISI, 2016. 816 p.
8. Smith W. *Real life drama: the Group Theatre and America, 1931–1940*. New York: Alfred A. Knopf, 1990. 482 p.
9. Strasberg L. The magic of Meyerhold. *New Theatre*. 1934, September, pp. 14–15, 30.
10. Garfield D. *A player's place: the story of the Actors Studio*. New York: Macmillan Publishing Co., 1980. 308 p.
11. Dana H. W. L. *Handbook on Soviet drama*. New York: American Russian Institute, 1938. 158 p.
12. Martin J. How Meyerhold trains his actors. *Theatre Guild Magazine*. 1930, November, pp. 26–30.
13. Clurman H. Conversation with two masters: interviews with Stanislavski and Meyerhold. *Theatre Arts Monthly*. 1935, November, pp. 871–876.
14. Fevral'sky A. V. *V nachale dvadcatykh godov i pozzhe* [In the early twenties and later]. In: *Vstrechi s Mejerhol'dom (Sbornik vospominanij)* [Meetings with Meyerhold (Collection of memoirs)]. Moscow: Vserossiyskoe teatralnoye obshchestvo, 1967, pp. 179–206.
15. Lapina G. V. *Amerikanskije palomniki v teatral'noj Mekke: Moskovskie teatral'nye festivali «Inturista» 1933–1937 gg.* [American pilgrims in theatre Mecca: Moscow theatre festivals of "Intourist," 1933–1937]. *Rossica. Literaturnye svyazi i kontakty*. 2022, no. 2, pp. 98–132.
16. Houghton N. *Entrances and exits (A life in and out of the theatre)*. New York: Limelight Editions, 1991. 377 p.
17. Bement B. A. Meyerhold's constructivism. Use of stage levels to make vertical not horizontal plane described in second article on Russian theatre. *Vassar Miscellany News*. 1934, 12 December, pp. 1–5.
18. Gladkov A. K. *Mejerhold: v 2 t. T. 2: Pjat' let s Mejerholdom. Vstrechi s Pasternakom* [Meyerhold: in 2 vols. Vol. 2: Five years with Meyerhold. Meetings with Pasternak]. Moscow: STD RSFSR Publ., 1990. 71 p.
19. *Pjat' dnei teatral'nogo festivalja* [Five days of the theatre festival]. *Sovetskoe iskusstvo*. 1936, 5 September, no. 41 (327), p. 1.
20. Kalm D. *Na repeticii u Mejerholda* [At Meyerhold's rehearsal]. *Izvestia*. 1936, 4 September, no. 206 (6063), p. 4.
21. Dana H. W. L. Meyerhold's new theatre. *New Theatre*. 1935, January, pp. 10–12.
22. Dana H. W. L. Meyerhold modifies Meyerhold in production of "Woe to Wit". *Moscow News*. 1935, 12 December, no. 50, p. 10.
23. [Atkinson B.]. *Bruks Jetkinson. Dramaturg i teatroved (SShA). Moskovskie vpechatlenija* [Brooks Atkinson. Playwright and theatre critic (USA). Moscow impressions]. *Sovetskoe iskusstvo*. 1936, 11 September, no. 42 (328), p. 3.

24. Uvarova I. P. *Nam bylo horosho v Dome Mejerholda v Penze* [It was good for us in Meyerhold's House in Penza]. In: *Mejerholdovskij sbornik. Vyp. 1: in 2 t. T. 1* [Meyerhold's collection. Issue 1: in 2 vols. Vol. 1]. Ed.-comp. A. A. Sherel. Moscow: Meyerhold Creative Center, 1992, pp. 217–222.
25. Kerzhentsev P. M. *Chuzhoj teatr (O Teatre im. Mejerholda)* [Alien theatre (About the Meyerhold Theatre)]. *Pravda*. 1937, 17 December, no. 345 (7311), p. 4.
26. *Obsuzhdenie stat'i «Chuzhoj teatr» na obshhem sobranii rabotnikov GOSTIMa 22, 23 i 25 dekabrya 1937 goda (stenogramma)* [Discussion of the article "Alien theatre" at the general meeting of the employees of the GosTIM on 22, 23 and 25 December 1937 (Transcript)]. In: *Mejerholdovskij sbornik. Vyp. 1: in 2 t. T. 1* [Meyerhold's collection. Issue 1: in 2 vols. Vol. 1]. Ed.-comp. A. A. Sherel. Moscow: Meyerhold Creative Center, 1992, pp. 327–385.
27. Rudnitsky K. L. *Mejerhold* [Meyerhold]. Moscow: Iskusstvo, 1981. 423 p.
28. Meyerhold V. E. *Chaplin i chaplinizm (doklad, pročitannyj 13 ijunya 1936 goda)* [Chaplin and chaplinism (A report read on June 13, 1936)]. In: Fevral'sky A. V. *Puti k sintezu: Mejerhold i kino* [Paths to synthesis: Meyerhold and cinema]. Moscow: Iskusstvo, 1978, pp. 212–234.
29. Pozner V. *Kinofikacija teatra («Okno v derevnu», «Poslednij reshitel'nyj»)* [Cinematography of the theatre ("Window to the village", "The Last Decisive")]. In: *Mejerhold, rezhissura v perspektive veka. Materialy konferencii* [Meyerhold, directing in the perspective of the century. Conference materials.]. Issue 1. Ed.-comp.: B. Picon-Vallin, V. A. Shcherbakov. Moscow: OGI, 2001, pp. 316–332.
30. Gudkov M. M. *Amerikanskij posledovatel' Mejerholda: Gerbert Biberman* [American follower of Meyerhold: Herbert Biberman]. *Rossica. Literaturnye svyazi i kontakty*. 2022, no. 3, pp. 121–150.
31. *Iz pis'ma Gerberta Bibermana, postanovshhika p'esy «Rychi, Kitaj!» v Amerike* [From the Herbert Biberman's letter, the director of the play "Roar, China!" in America]. In: Tretyakov S. M. *Slyshish', Moskva?! [Do you hear, Moscow?!]*. Moscow: Iskusstvo, 1966, pp. 166–173.
32. Herbert Biberman dead at 71; directed "Salt of Earth" film. *New York Times*. 1971, 1 July, p. 50.
33. Lyons E. *The Red Decade: the classic work on communism in America during the thirties*. New York; New Rochelle: Arlington House, 1970. 423 p.
34. *A director's way with "Roar China!"*. *New York Times*. 1930, 2 November, p. X2.
35. *Gosudarstvennyj teatr imeni Vs. Mejerholda* [The Vs. Meyerhold State Theatre]. Ed., introd., comm. by T. V. Lanina. In: *Sovetskij teatr: dokumenty i materialy. 1917–1967. Russkij sovetskij teatr, 1926–1932: v 2 ch. Ch. 1* [Soviet theatre: documents and materials. 1917–1967. Russian Soviet theatre, 1926–1932: in 2 parts. Part 1]. Leningrad: Iskusstvo, 1982, pp. 266–303.
36. 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 and Company, 1951. 498 p.
37. *Daesh' Evropu, Mejerhold! Gastrol'i GosTIMa v Germanii v 1930 g.* [You give Europe, Meyerhold! Tour in Germany in 1930]. Ed., introd., transl., comm. by V. F. Kolyazin. In: *Mnemosina. Dokumenty i fakty iz istorii otechestvennogo teatra XX veka. Vyp. 4* [Mnemosyne. Documents and facts from the history of the Russian theatre of the twentieth century. Issue 4]. Ed. V. V. Ivanov. Moscow: Indrik, 2009, pp. 617–740.
38. Meyerhold V. E. *Pervaja beseda ob «Uchitele Bubuse» (zapis' M. M. Koreneva 18 nojabrya 1924 g.)* [The first conversation about the "Teacher Bubus" (Recorded by M. M. Korenev on 18 November 1924)]. In: *Mejerholdovskij sbornik. Vyp. 1: in 2 t. T. 1* [Meyerhold's collection. Issue 1: In 2 vols. Vol. 1]. Ed.-comp. A. A. Sherel. Moscow: Meyerhold Creative Center, 1992, pp. 247–253.
39. Meyerhold V. E. *Iskusstvo rezhissera (Doklad v zale Leningradskoj filharmonii. 14 nojabrya 1927 g.)* [The art of the director (Report in the hall of the Leningrad Philharmonic. November 14, 1927)]. In: *Mejerhold v raznye gody. Mejerholdovskij sbornik. Vyp. shestoj* [Meyerhold in different years. The Meyerhold collection. Issue 6]. Preparation of texts by N. N. Panfilova and O. M. Feldman. Comp., comm., introd. by O. M. Feldman. Moscow: GITIS Publ., 2022, pp. 241–265.
40. Biberman H. J. *Meierhold at work: a study by a former pupil of a great producer's methods*. *Theatre Guild Magazine*. 1929, January, pp. 24–29, 52.
41. Clurman H. *The fervent years. The Group Theatre and the thirties*. New York: Da Capo Press, 1983. 329 p.
42. Le Gallienne E. *With a quiet heart: an autobiography*. New York: The Viking Press, 1953. 311 p.

43. Gudkov M. M. *Pervaja sovjetskaja 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.
44. Meyerhold V. E. *Iz vystuplenij raznyh let* [From the speeches of different years]. In: *Mejerhold. K istorii tvorcheskogo metoda (publikacii, stat'i)* [Meyerhold. On the history of the creative method (Publications, articles)]. St. Petersburg: KultInformPress, 1998, pp. 63–69.
45. Pesochinsky N. V. *Mejerhold i bol'sheviki* [Meyerhold and the Bolsheviks]. In: *Mejerhold, rezhissura v perspektive veka* [Meyerhold, directing in the perspective of the century]. Moscow: OGI, 2001, pp. 158–180.
46. Muratov L. G. *Teatr Mejerhol'da i kinematograf Jeizenshtejna (K postanovke problemy)* [Meyerhold theatre and Eisenstein cinematography (To the problem statement)]. In: *Mejerhold. K istorii tvorcheskogo metoda (publikacii, stat'i)* [Meyerhold. On the history of the creative method (Publications, articles)]. St. Petersburg: KultInformPress, 1998, pp. 226–247.
47. Kikodze P. *Romantika i realism* [Romanticism and realism]. *Sovetskij teatr*. 1931, no. 4, pp. 6–7.
48. Shcherbakov V. A. *Problemy vossozdanija partitur Mejerhol'da* [Problems of recreating Meyerhold's scores]. In: *Mejerhol'd, rezhissura v perspektive veka* [Meyerhold, directing in the perspective of the century]. Moscow: OGI, 2001, pp. 431–443.
49. Waldau R. S. *Vintage years of the Theatre Guild, 1928–1939*. Cleveland: Press of Case Western Reserve University, 1972. 519 p.
50. Kirshon V. M., Uspensky A. V. *Konstantin Terjohin (Rzhavchina)* [Konstantin Terekhin (Rust)]. In: *Zabytye p'esy 1920–1930-h gg.* [Forgotten plays of the 1920s — 1930s]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2014, pp. 419–538.
51. *Moskovskij gosudarstvennyj akademicheskij teatr imeni Mossoveta* [The Mossovet Moscow State Academic Theatre]. Ed., introd., comm. by T. V. Laskina. In: *Sovetskij teatr: dokumenty i materialy. 1917–1967. Russkij sovjetskij teatr, 1926–1932: v 2 ch. Ch. 1* [Soviet theatre: documents and materials. 1917–1967. Russian Soviet theatre, 1926–1932: in 2 parts. Part 1]. Leningrad: Iskusstvo, 1982, pp. 360–385.
52. Gudkova V. V. *K istorii recepcii sovjetskoj dramaturgii v Parizhe v 1920-1930-e gody («Rzhavchina» V. Kirshona i A. Uspenskogo na scene teatra «Avenju»)* [On the history of the reception of Soviet drama in Paris in the 1920s — 1930s ("Rust" by V. Kirshon and A. Uspensky at the Théâtre de l'Avenue)]. In: *Ot teksta — k scene: Rossijsko-francuzskie teatral'nye vzaimodejstvija XIX–XX vekov (Sbornik statej)* [From the text to the stage: Russian — French theatrical interactions of the XIX–XX centuries (Collection of articles)]. Comp. and ed. by E. D. Galtsova and M.-K. Otan-Mathieu. Moscow: OGI, 2006, pp. 149–171.
53. Biberman H. *Teatr mass* [Theatre of the masses]. *Novyj zritel'*. 1928, 3 January, no. 1 (208), p. 7.
54. *Stenogramma (lekcii V. Je. Mejerhol'da, 10 janvarja 1929 g.; Gjektemas, sezon 1928/29 g.)* [Transcript (of V. E. Meyerhold's lecture, 10 January 1929; Gektemas, season 1928/29)]. In: *V. Je. Mejerhol'd. Loskuty dlja kostjuma Arlekina. Mejerhol'dovskij sbornik. Vyp. pyatyj* [V. E. Meyerhold. Scraps for a Harlequin costume. The Meyerhold Collection. Issue five]. Comp. and preparation of texts by N. N. Panfilova and O. M. Feldman, accompanying texts and comments by O. M. Feldman. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr, 2022, pp. 585–600.
55. Kirshon V., Uspensky A. *Red Rust*. Adapted by Virginia and Frank Vernon. New York: Brentano's Publ., 1930. 182 p.
56. Pesochinsky N. V. *Akter v teatre V. Je. Mejerhol'da* [Actor in the V. E. Meyerhold's theatre]. In: *Russkoe akterskoe iskusstvo XX veka: sbornik nauch. trudov. Vyp. 1.* [Russian acting art of the twentieth century (Collection of scientific works). Issue 1]. St. Petersburg: Russian Institute of Art History Publ., 1992, pp. 63–152.
57. Feldman O. M. *Mejerhol'd repetiruet «Samobijcu»* [Meyerhold rehearses "Suicide"]. *Voprosy teatra. Proscenium*. 2013, no. 4, pp. 254–288.
58. Brown J. M. "Red Rust" presented by the Theatre Guild Studio. *New York Evening Post*. 1929, 18 December, p. 14.
59. Fedorova E. V. *Povest' o schastlivom cheloveke* [The story of a happy man]. Moscow: Klyuch Publ., 1997. 333 p.

60. [Meyerhold V. E.]. *Kazn' po zhrebiju. «Evropejskaja kul'tura» v Kitae. «Rychi, Kitaj!»* (beseda s Vsevolodom Mejerhol'dom) [Execution by lot. "European culture" in China. "Roar, China!" (Conversation with Vsevolod Meyerhold)]. *Vechernjaja Moskva*. 1926, 20 January, no. 16 (624), p. 3.
61. Fevral'sky A. V. S. M. *Tret'jakov v teatre Mejerhol'da* [S. M. Tretyakov at the Meyerhold Theatre]. In: Tretyakov S. M. *Slyshish', Moskva?!* [Do you hear, Moscow?!]. Moscow: Iskustvo Publ., 1966, pp. 186–206.
62. Golovchiner V. E. *Publicisticheskaja drama kak raznovidnost' jepicheskoj* («Rychi, Kitaj!» S. Tretyakova) [Journalistic drama as a kind of epic ("Roar, China!" by S. Tretyakov)]. In: *Hudozhestvennoe tvorčestvo i literaturnyj process: sbornik statej. Vyp. 10*. [Artistic creativity and literary process. Collection of articles. Issue 10]. Tomsk: Publishing House of Tomsk University, 1988, pp. 118–131.
63. Dennen L. "Roar China" and the critics. *New Masses*. 1930, December, vol. 6, no. 17, p. 16.
64. Page M. "Roar China" — a stinging anti-imperialist play. *Daily Worker*. 1930, 15 November, p. 4.
65. *Stenogramma* (lekcii V. Je. Mejerhol'da, 19 nojabrja 1921 g.; GVYRM, pervyj trimestr) [Transcript (of V. E. Meyerhold's lecture, 19 November 1921; GVYRM, first trimester)]. In: *V. Je. Mejerhol'd. Loskuty dlja kostjuma Arlekina. Mejerhol'dovskij sbornik. Vyp. pyatyj* [V. E. Meyerhold. Scraps for a Harlequin costume. The Meyerhold Collection. Issue five]. Comp. and preparation of texts by N. N. Panfilova and O. M. Feldman, accompanying texts and comments by O. M. Feldman. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr, 2022, pp. 208–226.
66. Lunacharsky A. V. *Eshhe o teatre Mejerhol'da* [More about the Meyerhold's theatre]. In: Lunacharsky A. V. *O teatre i dramaturgii. Izbrannye stat'i: v 2 t. T. 1. Russkij dorevoljucionnyj i sovsetskij teatr* [About theatre and dramaturgy. Selected articles: in 2 vols. Vol. 1. Russian pre-revolutionary and Soviet theatre]. Moscow: Iskustvo, 1958, pp. 386–390.

## 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.

E-mail: 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 State University.

E-mail: m.gudkov@spbu.ru

ORCID: 0000-0003-3956-4981

Статья поступила в редакцию: 09.12.2022

Отредактирована: 05.04.2023

Принята к публикации: 25.04.2023

Received: 09.12.2022

Revised: 05.04.2023

Accepted: 25.04.2023

## ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

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. DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-32-62

EDN ZXOCUM

## FOR CITATION

Gudkov M. M. 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.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-32-62

EDN ZXOCUM

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-63-82  
EDN RPAGYV  
УДК [351.854+792.03](47+57)"1932/1939"

М. Г. Заславский  
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова,  
Москва, Россия  
ORCID: 0009-0004-8379-4068

## Система партийно-государственного управления театром в СССР в 1932–1939 годах

### АННОТАЦИЯ

Статья посвящена изучению системы государственной организации и контроля за театральными учреждениями. В начале 1930-х годов в СССР существовала сложная и громоздкая система театрального управления. Формально всесоюзный орган, ответственный за искусство, отсутствовал, и главным органом театрального управления фактически являлся Наркомпрос РСФСР. Тем не менее его полномочия, особенно в отношении театра в союзных республиках, были не до конца определены. Помимо Наркомпроса в театральной политике принимали участие другие институции.

В 1936 году был создан Всесоюзный комитет по делам искусств, обладавший значительными ресурсами и полномочиями. Тогда в СССР появилось учреждение, официально ответственное за все советское искусство, в том числе за театр. И хотя многие спорные вопросы театрального руководства сохранялись, а руководящая роль в управлении театральным развитием, как происходило во всех сферах советской жизни, принадлежала коммунистической партии, создание Всесоюзного комитета по делам искусств являлось одним из ключевых шагов в процессе формирования централизованной системы театрального управления.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Советский театр, советская культурная политика, институциональные преобразования, Наркомпрос РСФСР, Всесоюзный комитет по делам искусств.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-63-82  
EDN RPAGYV  
УДК [351.854+792.03](47+57)"1932/1939"

Mikhail G. Zaslavskiy  
Lomonosov Moscow State University,  
Moscow, Russia  
ORCID: 0009-0004-8379-4068

## The System of Party-State Management of the Theatre in the USSR in 1932–1939

### ABSTRACT

The article is devoted to the system of state management and control over theatre institutions. In the early thirties in the USSR there was a complex and cumbersome system of theatre management. Formally, there wasn't any unified part responsible for art, and the main department of theatre management was actually the *People's Commissariat for Education of the RSFSR*. Nevertheless, its powers especially in regards to the USSR republics' theatres were not fully defined. In addition there were also other institutions that controlled theatre policy.

In 1936 there was established the All-Union Committee on Arts, and it had significant resources and powers. This was an institution officially responsible for all Soviet art, including theatre. Although many controversial issues of theatre management still remained unsolved, and the leading role in theatre management, as happened in all spheres of Soviet life, belonged to the party, the creation of the All-Union Committee on Arts Affairs was one of the key steps in the process of creating a centralized theatre management system.

### KEYWORDS

Soviet theatre, Soviet cultural policy, institutional transformations, People's Commissariat for Education of the RSFSR, All-Union Committee on Arts Affairs.



Формирование строгой системы управления искусством с четким распределением обязанностей в СССР завершилось только в 1930-е годы. Формально до середины второго десятилетия советской власти искусство на всесоюзном уровне существовало без профильного органа управления и внятного обозначенного художественного метода. Однако нельзя утверждать и то, что театр в СССР играл скромную роль, скорее названные факты указывают на трудности в создании системы художественного управления.

Важно помнить, какое значение большевики придавали театру в деле формирования нового социалистического общества [1, с. 20]. Театр должен был стать авангардом будущего искусства, основным инструментом агитации и пропаганды коммунистической идеологии [2, с. 5]. Столь ответственная роль театра требовала определенного уровня управляемости театральным искусством и политической сознательности его работников, и оба этих вопроса предстояло решить в 1930-е годы.

Следует уточнить, что на протяжении 1920-х годов советские театры существовали сравнительно свободно, в молодом советском искусстве не было единого творческого метода, утвержденного партией, из-за относительной слабости советских агитационно-пропагандистских и культурных учреждений в Советском Союзе [3, с. 24]. Тем не менее «золотые двадцатые» советского театра закончились в период с 1928 по 1931 год: под лозунгом «стабионирования» все театры страны перешли в государственную форму управления [4, с. 345]. Стабионирование театров логично продолжало сталинскую политику «великого перелома» в области искусства [5, с. 24].

Стабионирование происходило через отмену контрактной системы содержания артистов и закрепление театральных работников за определенными театрами. В 1932 году литературно-художественные организации были переведены под партийно-государственный контроль, и с этого времени все хозяйственные, организационные и художественные вопросы единого советского театра решало государство. Эти преобразования позволили в 1934 году утвердить единый для Советского Союза художественный метод социалистического реализма. Предстояло утвердить реалистическое искусство, проникнутое идеей активного изменения общества [6, с. 4].

В то же время для полноценного руководства театрами недостаточно было только национализировать их и закрепить за ними коллективы — требовалось выстроить эффективную систему управления театральным искусством. Выбранные для исследования хронологические границы периода — 1932–1939 годы — соответствуют важным вехам институционализации театрального управления в Советском Союзе: в 1932 году была проведена реорганизация литературно-художественных объединений, а в 1939 году прошли XVIII съезд ВКП (б) и первая Всесоюзная режиссерская конференция. Они в значительной мере подвели итоги институциональным преобразованиям, произошедшим в управлении в целом и театральном управлении в частности [7].

В существующей историографии нет устоявшегося подхода к оценке системы театрального управления в довоенном СССР. В советской историографии

по театральной политике советского государства 1930-х годов данный вопрос изучался в контексте истории отдельных структур и периодов или в обобщающих работах [8; 9; 10]. Сами советские исследователи подчеркивали при этом сравнительно небольшую изученность деятельности государственных органов, следивших за театральным управлением [10, с. 47]. Позднесоветская и ранняя постсоветская историография, освобождающаяся от идеологического контроля, решительно переосмыслила театральную политику 1930-х годов, открыв такие темы, как репрессии среди работников театра или театральная цензура. В то же время эта наука находилась под влиянием критического по отношению к советским институтам дискурса, главный акцент в котором делался на идеологический аспект, а не институциональный [11; 12; 13]. Вместе с тем крайне важным событием стало произошедшее в те годы открытие архивов, благодаря которым оказалось возможным исследовать и издавать многие ранее неизвестные документы, относившиеся и к театральной политике в СССР [11]. Заметным явлением этого времени стала книга Т. П. Коржихиной «Советское государство и его учреждения» [14]. В ней автор исследует централизованный аппарат управления искусством во главе со Всесоюзным комитетом по делам искусств (ВКИ), ставшим частью советской командно-административной системы [14, с. 306]. В исследованиях XXI века взаимоотношения государства и театра в довоенный период как искусствоведами [4; 15; 16], так и историками [2; 7; 17; 18] трактовались по-разному. Например, исследователь театра Г. Г. Дадамян, развивая парадигматический подход, суть которого заключалась в изучении искусства через социально-психологический контекст (парадигму), называл целью сталинских институциональных преобразований достижение предсказуемости и определенности [4, с. 341]. Используя социологический инструментарий Л. Геллер и А. Боден исследовали институты, участвовавшие в структуре производства, распространения и восприятия «культурных благ» социалистического реализма [15, с. 290]. Для настоящей статьи интересно утверждение Геллера и Бодена, отрицающее монолитность системы художественного управления в 1930-е годы. Они убеждают, что единство системы управления и однородность культурных процессов основывались на своевременности включения партийного руководства на всех уровнях и во всех областях [15, с. 311].

Работ, посвященных собственно устройству системы управления советским искусством, не так много. Стоит отметить статью Н. Л. Головкиной «Институциональные изменения в системе управления художественной культурой в СССР (30-е годы XX в.)». Саму суть советской театральной политики того времени она определяет как продолжение институционализации искусства [7, с. 2]. Примечательно ее обращение в ходе работы к поколенческой классификации Ю. А. Левады, в контексте которой создание Комитета по делам искусств и прочие существенные институциональные преобразования 1930-х годов соответствуют смене поколений советских управленцев — с представителей так называемого «революционного перелома» на участников «сталинской мобилизационной системы» [7, с. 9].

Большое внимание исследователей этого периода привлекает цензура, однако, как правило, изучается сам идеологический контроль [19; 20; 21]. Пропаганда сталинского времени зачастую представляется в научной литературе тотальной и монолитной, в то время как в действительности структуры, занимавшиеся ею, нередко действовали бессистемно [3, с. 11]. Поэтому важно изучать историю возникновения конкретных институтов, ответственных за советский агитпроп, важным элементом которого являлся советский театр.

Так, одним из центров театрального управления первой половины 1930-х годов был Наркомпрос РСФСР. В 1929–1937 годах его возглавлял А. С. Бубнов, занимавшийся до этого в основном партийной и военной деятельностью. Будучи наркомом просвещения, он интегрировал театр в систему социалистического строительства [4, с. 440], ратуя в том числе за необходимость составления пятилетнего плана развития искусства [22, с. 263–264].

Среди собственно театральных функций Наркомпроса РСФСР самыми важными были учреждение новых театров, определение их задач и контроль за их работой [22, с. 324]. Внутри Наркомпроса на 1932 год за развитие театрального искусства отвечал Сектор искусств<sup>1</sup> [22, с. 266], но не только он был связан с театральным управлением. Так, при Отделе национальностей Наркомпроса РСФСР работали комиссии по созданию национального репертуара, по развитию самодеятельности и подготовке соответствующих кадров [22, с. 284]. В свою очередь, внутри Сектора искусства театром были заняты Секция театра и Главное управление по контролю за зрелищами и репертуаром (Главрепертком) [18, с. 135]. В 1933 году внутри Наркомпроса РСФСР было учреждено Управление театрами, отдельно от которого существовал Главрепертком [18, с. 136–137].

Главрепертком, существуя с 1923 года, контролировал содержание театрального искусства [23, с. 466]. Его предварительной проверке подлежали все драматические, музыкальные и хореографические произведения, а после выпуска Главрепертком контролировал их публичное исполнение, согласовывал изменения в тексте и исполнении, давал разрешение на заграничные гастроли. Для осуществления полномочий цензурного ведомства на всей территории РСФСР в его распоряжении находилась разветвленная структура, состоявшая из местных управлений и уполномоченных лиц в составе местных органов народного просвещения. Сложнее ответить на вопрос о том, как осуществлялась цензура в союзных республиках, но, вероятно, Главрепертком при Наркомпросе РСФСР обладал влиянием и на всесоюзном уровне.

Не менее важным являлось Управление театрами. Обладая значительным весом в структуре театрального управления, оно, вероятно, занималось и творческими, и административными вопросами. Значительное влияние этого учреждения косвенно подтверждается журналом «Советский театр», который выпускали

<sup>1</sup> В статье намеренно и последовательно употребляется заглавная буква в написании названий внутриведомственных учреждений для их выделения и следования источникам.

одновременно Управление театрами Наркомпроса РСФСР и ЦК Рабис [22, с. 440]. Примечательно, что после реорганизации всесоюзного управления искусством в 1936 году журнал «Советский театр» стал печатным органом Всесоюзного комитета по делам искусств. Исходя из этого, можно предположить, что влияние Управления театрами при Наркомпросе РСФСР распространялось на весь Советский Союз. В пользу всесоюзного характера полномочий самого Наркомпроса РСФСР говорит тот факт, что с докладами по вопросам культуры на XVII съезде ВКП (б) выступали Н. К. Крупская (замнаркома просвещения РСФСР) и А. С. Бубнов [22, с. 372].

Можно заключить, что потенциальная всесоюзная нагрузка данного ведомства была вынужденной, так как в его основную задачу входило развитие театрального дела в первую очередь на территории РСФСР. Но в июне 1932 года под эгидой Наркомпроса РСФСР была созвана Всероссийская, а не Всесоюзная, конференция по планированию искусства, в рамках которой поднимались вопросы и союзного значения: подготовка кадров, развитие национального искусства, развитие художественного обслуживания города и деревни, создание единой системы руководства искусством [22, с. 289]. Можно предположить, что некоторые решения принимались сначала на уровне РСФСР, а затем распространялись на весь Советский Союз. Подобное противоречие являлось следствием постепенного становления всеююзной системы управления искусством.

Также немаловажными являлись различные театральные совещания, которые в первой половине 1930-х годов организовывал Наркомпрос РСФСР [22, с. 483]. Эти совещания могли отличаться друг от друга представительством, составом, обсуждаемыми вопросами, но, вероятно, их общая цель заключалась в выяснении обстановки на местах и поддержании коллективного характера управления на всесоюзном или республиканском уровнях.

Тем не менее не только Наркомпрос РСФСР занимался театральной политикой. В театральном управлении могли напрямую участвовать вышестоящие органы, в частности СНК РСФСР, регулировавший особенно значимые вопросы театрального управления, требовавшие серьезных средств [22, с. 431, 442]. При СНК РСФСР существовало свое Управление по делам искусств [24, с. 487].

Применительно к союзным республикам в целом можно отметить более активную роль именно местных Совнаркомов, а не профильных ведомств. Во многом именно республиканские СНК управляли театрами, финансируя развитие театрального дела [22, с. 284]. Роль СНК республик была одной из ключевых в развитии национальных театров.

На примере Туркменской ССР можно рассмотреть схему республиканского управления театром в первой половине 1930-х годов. В частности, республиканский СНК принял план развития туркменского национального театра, его исполнителями были назначены Наркомпрос республики и дирекции театров, которые должны были привлечь писателей Туркменистана и других республик для создания пьес и перевода

иноязычных драматургических произведений, командировать артистов на учебу в столичные театры и организовать образовательную студию [22, с. 341]. О том, что именно Советы народных комиссаров в основном играли центральную роль в руководстве республиканскими театрами, свидетельствуют постановления СНК Азербайджанской ССР, СНК Киргизской ССР, СНК Татарской АССР и СНК Узбекской ССР, регулирующие, в частности, студенческие льготы в театрах, труд конкретных театральных предприятий и строительство новых театров [22, с. 347, 348, 359].

Видимо, примерно так же могли участвовать в региональном театральном управлении в начале 1930-х годов Советы<sup>2</sup>. К примеру, в августе 1932 года своим постановлением президиум облисполкома Совета Мордовской АССР реорганизовал мордовские музыкальные и драматические студии в труппу мордовского национального театра [22, с. 298], им же была согласована работа шефской бригады московского Малого театра в республике летом 1934 года [22, с. 406].

Можно также заключить, что в разных регионах система театрального управления была неодинакова. Так, если в Узбекской ССР в первой половине 1930-х годов открытием новых театров занимался СНК республики, то в Украинской ССР театры могли создаваться и республиканским Наркомпросом, с подачи которого, например, в августе 1934 года был учрежден Всеукраинский государственный еврейский театр [22, с. 411]. Но необходимо учитывать, что в Украине к 1930-м годам существовала широкая сеть театров, что, вероятно, влияло на сходство устройства театрального управления в УССР и РСФСР: так, в апреле 1935 года украинский СНК учредил при Наркомпросе Главное управление по контролю за публичными зрелищами и репертуаром [22, с. 454].

Свою собственную систему культурного управления, подразумевающую в том числе и театр, имела РККА, внутри которой художественно-образовательной работой среди солдат и командиров прежде всего занимались Политическое управление РККА (ПУР) и Центральный дом Красной армии (ЦДКА) [22, с. 391]. Военные учреждения, минуя Наркомпрос, могли договариваться напрямую с театрами или творческими союзами. Также на театральную политику могло влиять ответственное за государственную безопасность ОГПУ, вошедшее в 1934 году в состав НКВД. Особенно заметным было его влияние в кадровых аспектах театрального управления [11, с. 202].

Таким образом, можно считать, что в первой половине 1930-х годов советская система театрального управления была одновременно и громоздкой, и неполной. При большом количестве ведомств, участвовавших в обеспечении деятельности театров, на всесоюзном уровне отсутствовал ответственный центр. Но постепенно в структуре театрального руководства СССР намечалась централизация. Еще в 1932 году начали обрисовываться контуры всесоюзного управления культуры. В июне того же года прошел

<sup>2</sup> Имеются в виду республиканские, областные и другие Советы депутатов, которые формировали местные Центральные исполнительные комитеты. Формально Советы являлись ключевыми органами управления в Советском Союзе.

Второй пленум Совета по культуре при Президиуме ВЦИК, на котором обсуждались задачи культурного строительства во второй пятилетке и их решение в соответствии с установками, полученными от Госпланов СССР и РСФСР и Наркомпроса РСФСР [22, с. 292]. В июле 1932 года внутри Госплана СССР было создано Управление культуры [22, с. 292].

Однако более значимое событие в ходе централизации советского художественного руководства произошло в январе 1936 года, с постановлением ЦИК СССР и СНК СССР «Об образовании Всесоюзного комитета по делам искусств (ВКПДИ)» [24, с. 487]. В ведение ВКИ (здесь и далее по отношению к Всесоюзному комитету по делам искусства будут использоваться сокращенная аббревиатура ВКИ или краткое обозначение «Комитет») теперь перешли все театры и прочие зрелищные предприятия, киноорганизации, музыкальные, художественно-живописные и скульптурные учреждения, а также связанные с ними учебные заведения. Функции Управления по делам искусств при СНК РСФСР получил Комитет. Разумеется, Главрепертком и Управление театров тоже перешли из ведения Наркомпроса под начальство Комитета [7, с. 6]. К этому времени усложнилось устройство Главреперткома, внутри которого за театральную цензуру отвечал Отдел театра и драматургии [18, с. 173].

Рассмотрим структуру нового контролирующего органа. Во главе всей системы стоял председатель ВКИ, при котором создавался Союз представителей союзных и автономных республик. Всесоюзному комитету подчинялись региональные комитеты по делам искусств, образованные при СНК союзных и автономных республик, а также при краевых и областных исполнительных комитетах. Формировался особый список художественных предприятий и учреждений всесоюзного значения, которые переходили под непосредственное руководство ВКИ. Среди театров в этот список вошли Большой театр СССР, МХАТ им. Горького и т. д. [25, с. 2]. Художественными предприятиями и учреждениями республиканского, краевого и областного значения ВКИ руководил через управления при соответствующих СНК и исполкомах [24, с. 488]. Таким образом, на бумаге перед нами предстает разветвленный институт союзно-республиканского значения с жесткой вертикалью власти и без дублирующих структур при союзных республиках. Комитет обладал значительными полномочиями в проведении театральной политики, ведя учет театров, следя за их содержанием, учреждая новых театральные предприятия, контролируя их репертуар и т. д. [1, с. 28]. Председателем ВКИ был назначен опытный большевик, дипломат, журналист и переводчик П. М. Керженцев, занимавший эту должность с 1936 по начало 1938 года. Во многом именно с Керженцевым была связана кампания, направленная против формализма и натурализма [7, с. 10].

В январе 1937 года вышло постановление СНК СССР «О структуре Всесоюзного комитета по делам искусств», уточнявшее устройство нового ведомства [25, с. 2]. Одним из основных отраслевых отделений ВКИ, которое отвечало за развитие театрального искусства, являлось Управление театров. Само Управление театров включало в себя девять подразделений: сектор государственных театров, сектор городских театров, сектор детских

театров, сектор колхозно-совхозных театров, репертуарный сектор, сектор театральных кадров, сектор театральных учебных заведений, планово-финансовую группу и центральную театральную кассу [18, с. 150]. Также при ВКИ состояли Главное управление по контролю за репертуаром и зрелищами и Объединенное издательство по вопросам театра, кино, изобразительных искусств и архитектуры («Искусство»). Впоследствии структура нового управляющего союзного органа менялась, и в 1938 году количество подразделений ВКИ увеличилось с семнадцати до тридцати двух. Теперь внутри бывшего Управления театров, ставшего Главным управлением театров, было уже пятнадцать подразделений вместо девяти [7, с. 8–9]. Некоторые изменения в устройстве Комитета продолжали происходить и после 1938 года. Так, через год по решению политбюро при председателе был сформирован художественный совет с совещательными функциями, который делился на три секции: театральную, музыкальную и изобразительного искусства [11, с. 427–428].

За реорганизацией системы управления искусством в начале 1936 года последовала и «реформа» самого искусства, включавшая кампанию по борьбе с формализмом, утверждение соцреалистического метода и т. д. Для данной статьи наибольший интерес во всех этих событиях представляет деятельность ВКИ и других институтов. Согласно постановлениям ЦК ВКП (б) и СНК СССР, 28 февраля того же года был ликвидирован 2-й МХАТ, и Комитету было поручено распорядиться дальнейшей судьбой коллектива [26, с. 2]. Вероятно, закрыть МХАТ-2 постановил сам СНК, а не ВКИ, вследствие пока еще недостаточных полномочий нового органа, что было временным затруднением — в 1938 году публично уже ВКИ со стороны правительства санкционировал ликвидацию Государственного театра имени Мейерхольда [27, с. 2]. Закрывая одни театры, Комитет учреждал другие — так, в мае 1939 года он учредил Московский театр оперы, обслуживавший крупные региональные центры СССР [22, с. 667]. Таким образом, постепенно положение нового руководящего института существенно укреплялось.

Вскоре после учреждения ВКИ, возможно, как бы в подтверждение необходимости создания Комитета, в редакционной статье «Правды» ряд наркоматов, в том числе и недавно руководивший развитием советского театра Наркомпрос, обвинялся в подмене социалистического соревнования в области культуры «конкурсами», «турнирами», «походами» и другими идеологически неприемлемыми инициативами [28, с. 1].

В кампании по борьбе с формализмом, развернувшейся в печати в 1936 году, возможно, имеет смысл видеть, помимо утверждения нового советского творческого метода, также эхо институциональных преобразований. С этой точки зрения действия центральных органов государства и партии в 1936 году должны были способствовать централизации управления художественной сферой под эгидой ВКИ и, как следствие, усилить влияние государства на искусство. Примечательно, что после появления в прессе критики деятельности наркоматов ВКИ провел в Москве совещание работников искусств, посвященное обсуждению статей в «Правде» [22, с. 501].

Постепенное укрепление положения ВКИ подтверждается другим эпизодом борьбы за социалистический реализм. В ноябре 1936 года он постановил снять с репертуара пьесу «Богатыри» Демьяна Бедного, поставленную в Камерном театре А. Я. Таировым, в связи с чем в «Правде» появился текст постановления Комитета, объясняющий снятие пьесы «возвеличением древнерусских разбойников», «огульным очернением богатырей древнерусского эпоса» и «антиисторическим издевательским изображением крещения Древней Руси» [29, с. 3]. После снятия пьесы ВКИ созвал совещание театральных деятелей, в ходе которого попытки извратить историческое прошлое народов СССР подверглись осуждению [22, с. 266]. В сентябре же 1937 года ВКИ самостоятельно организовал укрупнение московских театров, в рамках которого Камерный театр был объединен с Реалистическим [22, с. 579]. Тем самым Комитет, возможно, доказывал свою аппаратную субъектность и ответственность за художественное содержание советского театра, по крайней мере внутри системы СНК СССР.

Итак, ВКИ был важным организационным центром, формирующим художественную жизнь страны. Символично, что в дни отмены «антинародного» произведения Демьяна Бедного Комитет открыл I Всесоюзный фестиваль народного танца [22, с. 537]. ВКИ во многом формировал повестку развития искусств — к примеру, в центре внимания IV пленума ЦК Рабис был доклад о состоянии и перспективах советского искусства председателя Комитета П. М. Керженцева [22, с. 541]. ВКИ инициировал крупные всесоюзные мероприятия, такие как совещание драматургов или смотр молодых режиссеров и актеров [24, с. 549, 565]. Особенно значимым событием, подготовленным Комитетом, была Всесоюзная режиссерская конференция, открывшаяся в июне 1939 года. Поэтому будет ошибкой назвать Комитет безынициативной организацией, лишь выполняющей спускаемые сверху директивы. В руководстве ВКИ находились многие видные советские культурные деятели, и Комитет в допустимых границах мог сам корректировать художественное содержание и формулировать творческую повестку, как это было, например, с «мхатизацией» советских театров во время кампании по борьбе с формализмом или с последовавшим за этой кампанией выдвиганием принципа «театральности» [16, с. 10–13].

Также большое значение имела деятельность Комитета по осуществлению коммуникации как между разными видами искусств, так и между центром и регионами. Изначально, как указывалось выше, при председателе был учрежден Совет представителей союзных и автономных республик, который, впрочем, в данном формате не собирался [18, с. 146]. Однако при председателе Комитета все же существовала инспекторская группа, в задачу которой входило проведение проверок на местах. Кроме того, формировались региональные управления по делам искусств, подчиненные ВКИ, которые должны были руководить всеми видами искусств, рассматривать и утверждать репертуар театров, организовывать выставки, конкурсы, гастроли и выезды [21, с. 102].



Для поддержания всесоветского театрального «общения» большую роль играли тематические декады, организуемые ВКИ. Особое место среди них занимают декады национального искусства [22, с. 502, 526, 528, 547, 595, 670]. С 1936 года до начала войны в Москве проходили декады национального искусства, представлявшие прежде всего театральное искусство союзных республик. Первой была декада украинского искусства, прошедшая в марте 1936 года и организованная при участии Комитета. В целом декады готовили местные управления по делам искусств, деятельность которых контролировал ВКИ [17, с. 81–82]. Впрочем, декаду казахского искусства, прошедшую в мае того же года, готовило не Управление по делам искусств при СНК Казахской ССР, а местное отделение Союза писателей. Это можно объяснить недостаточными на начало 1936 года организационными и финансовыми возможностями региональных структур ВКИ. Именно поэтому организацию декады казахского искусства Комитет делегировал республиканским Наркомпросу и отделению Союза писателей. Организация и проведение декад национального искусства были более подробно регламентированы в 1939 году при председателе ВКИ М. Б. Храпченко.

Создание самой системы местного театрального управления, подчиненной напрямую Комитету, шло постепенно, и в союзных республиках местные СНК еще продолжали активно руководить развитием театра во второй половине 1930-х годов. Так, активно участвовали в театральном управлении Совнаркомы Армянской, Белорусской и Таджикской союзных республик, Башкирской, Дагестанской, Крымской и Татарской автономных республик: разрабатывали планы театрального развития, учреждали новые театры, устраивали конкурсы на новые театральные произведения, деятельно занимались развитием национальных драматического и музыкального театров [22, с. 499, 571, 575, 576, 581, 582, 612, 625, 636, 641].

Известно о сложностях в укреплении структур регионального управления ВКИ. В частности, сравнительно влиятельным являлось Управление по делам искусств при СНК Украинской ССР, на учете которого состояла обширная и разветвленная сеть учреждений и предприятий [10, с. 49]. Подобное состояние дел в украинском театральном руководстве можно объяснить существованием в УССР активных художественных ведомств еще в «наркомпросный» период советского культурного управления до 1936 года, а также долгой историей самого украинского театра. В Грузии важные учреждения, ответственные за разные направления театральной политики, не сразу перешли из ведения местного Наркомпроса в подчинение республиканского отделения Комитета [22, с. 534]. Более того, впоследствии в важных театральных преобразованиях Грузинской ССР фигурировал СНК Грузинской ССР без упоминания местного управления ВКИ. Примечательно, что при СНК РСФСР Управление по делам искусств появилось только в июне 1938 года [21, с. 102], и это событие можно трактовать как знаменательное разделение российской и союзной систем театрального управления.

Таким образом, формально руководство всеми советскими театрами с 1936 года осуществляли управления по делам искусств при республиканских и областных правительствах, подчиненные Комитету, но в действительности местное театральное руководство могло быть устроено иначе. Вероятно, разное устройство системы театрального руководства на местах зависело от количества театральных предприятий, традиций национальных театров, предыдущей структуры театрального управления и прочего. Можно осторожно предположить, что одной из целей декад национального искусства была консолидация власти в управлении театром в руках ВКИ и его местных управлений. Связь между проведением декад и увеличением организационных возможностей ВКИ отмечается в историографии [17, с. 82]. Действительно, трудно сомневаться в обязательном характере распоряжений самого ВКИ на территории Советского Союза. По крайней мере, Комитет мог контролировать их выполнение через своих инспекторов. Например, в апреле 1938 года руководством ВКИ было созвано Всесоюзное совещание заведующих театральными отделами и театральных инспекторов при крупных местных управлениях по делам искусств, в рамках которого обсуждались задачи местных театральных отделов, стабилизация трупп периферийных театров и тарифные ставки. Вероятно, таким образом Комитет следил за выполнением постановления 1937 года о стационарировании периферийных театров [22, с. 611, 638]. За выполнением постановлений Комитета на местах могли следить и другие институты театрального управления, например профсоюзные организации [22, с. 638]. Так, ход выполнения упомянутого приказа ВКИ был одной из центральных тем проходившего в ноябре 1938 года II пленума ЦК Рабис [22, с. 638]. В целом можно предположить, что централизация системы управления художественными учреждениями во главе с Комитетом происходила последовательно, хотя и с разными темпами. Во многих субъектах СССР и РСФСР Совнаркомы продолжали вести театральную политику напрямую, без активного участия республиканских Управлений по делам искусств, и именно от них зависело формирование местных структур ВКИ. Однако при необходимости Комитет мог напрямую контролировать театральное развитие на местах.

Но ВКИ оставался не единственным союзным органом театрального управления. Свою театральную политику вели силовые ведомства — Наркомат обороны и НКВД. Так, Наркомат обороны контролировал культурную деятельность в Красной армии [22, с. 511, 556, 557]. НКВД продолжал оказывать все большее влияние на кадровые решения в театре. В то же время вряд ли упомянутые наркоматы превышали собственные полномочия и претендовали на функции ВКИ.

Некоторый итог институциональных преобразований середины 1930-х годов подвела организованная ВКИ и прошедшая в июне 1939 года первая Всесоюзная режиссерская конференция. На конференции обсуждались участие театра в коммунистическом воспитании советского общества, борьба с формализмом и натурализмом, развитие национальных театров и т. д.

Многого ждали от конференции сами театральные работники, надеявшиеся на реализацию более мягкой политики в отношении интеллигенции, которую провозгласил И. В. Сталин на XVIII съезде ВКП (б) [16, с. 8].

Конференцию открывал председатель ВКИ М. Б. Храпченко. Главные же задачи конференции описал заместитель председателя Совнаркома А. Я. Вышинский, выступавший сразу после Храпченко и подвергший в своей речи деятельность Комитета частичной критике [1, с. 17]. Присутствие Вышинского можно трактовать как опеку, осуществляемую СНК над подведомственным ему ВКИ. На конференции подчеркивалось, что формально именно ВКИ вел масштабные театральные кампании, такие как борьба с формализмом и продолжение стационарирования. Интересны аккуратные замечания работников Комитета относительно успехов и неудач театрального строительства в советских республиках с предложениями отправить бригады для инспекции [1, с. 42]. Из выступлений трудно понять, действительно ли местные управления ВКИ заведовали театральным искусством в союзных республиках или скорее служили представительствами Комитета на местах. В пользу последней версии косвенно говорит критика со стороны местных театральных деятелей, которая звучала в адрес Комитета в целом, а не его управлений [1, с. 45, 50, 109]. Но конференция отразила также главную особенность советской системы управления, характерную в том числе и для театра, — главенство партии.

Следует описать устройство театрального управления внутри по крайней мере Центрального комитета ВКП (б). Так, в ЦК в том числе за театральное направление в разное время отвечали Отдел культуры и пропаганды (1930–1934), Отдел культуры и пропаганды (Культпроп, 1934–1935) и Отдел культурно-просветительской работы (Культпросвет, 1935–1939) [18, с. 23]. Внутри Культпропа и Культпросвета, в свою очередь, существовал Сектор искусств, образованный в январе 1932 года. Вероятно, упомянутые партийные отделы активно участвовали в театральном управлении, в частности известно, что с 1936 года руководитель Культпросвета А. С. Щербаков работал над кадровыми вопросами во МХАТе [11, с. 288].

Также в ЦК действовала отдельная комиссия по академическим театрам, известная как «пятерка по руководству театрами» [11, с. 185]. В январе 1935 года она была преобразована в комиссию по наблюдению за деятельностью государственных театров, объявленную внутренней, что означало отсутствие публичности в ее работе [11, с. 254]. «Тяжеловесный» состав комиссии, включавшей в себя на начало 1935 года К. Е. Ворошилова, А. С. Енукидзе, А. И. Стецкого, А. С. Бубнова и А. А. Жданова, позволяет предположить, что она являлась самостоятельной наблюдательной инстанцией внутри ЦК. Впрочем, комиссия просуществовала недолго, возможно, ее посчитали излишней, и в апреле она была ликвидирована. В результате наблюдение за Большим театром и МХАТом было поручено И. А. Акулову, а за остальными театрами — наркому просвещения А. С. Бубнову, на тот момент и так официально ответственному за них [11, с. 254].

Важно отметить и непосредственное участие в театральном управлении Сталина, хотя данный вопрос несомненно шире и выходит за «институциональные» рамки настоящей статьи. В переписке с М. Горьким, К. С. Станиславским и другими деятелями советского театра Сталин, помимо прочего, обсуждал серьезные кадровые вопросы [11, с. 282], развитие важнейших советских театров [11, с. 282, 327, 363], судьбу конкретных людей [11, с. 365, 387] и т. д. Особенное внимание Сталин уделял развитию Художественного театра. Подобное участие генерального секретаря в руководстве театром трудно вписать в контекст советской структуры театрального управления, но его важно учитывать.

Высшее партийное руководство прежде всего формулировало театральную политику и принимало программные документы, касавшиеся развития советского театрального искусства. Так, постановлением «О перестройке литературно-художественных организаций» 1932 года ЦК ВКП (б) начал формировать единую идейно-политическую платформу. На смену различным писательским объединениям пришел Союз писателей, а вскоре был утвержден единственный в СССР творческий метод соцреализма.

В первой половине 1930-х годов при не совсем ясной системе управления театрами настоящим центром формирования советской театральной политики являлся ЦК ВКП (б). В некоторых случаях, помимо определения направления развития театра, в этот период ЦК ВКП (б) мог вмешиваться в жизнь театров, например, влияя через Наркомпрос РСФСР на репертуар конкретных столичных коллективов, обязывая их убрать или поставить ту или иную пьесу [11, с. 169, 185]. Нередко за партией оставалось последнее слово в вопросах допущения к постановке пьес и внесения правок, что можно увидеть на примере детального разбора пьесы Л. И. Славина «Интервенция», проведенного членами политбюро в марте 1933 года [11, с. 189]. Вероятно, огромное идеологическое значение правильного освещения событий Гражданской войны в театре заставило в тот момент высшее партийное руководство вмешаться в работу Главреперткома. Регулировались партийной верхушкой и важные гастроли, а также частные зарубежные поездки советских театральных деятелей [11, с. 179–180, 201, 264]. Следует заметить, что подобное пристальное внимание партийного руководства относилось главным образом к основным театрам Москвы и Ленинграда и их коллективам. ЦК ВКП (б) принимал решения о праздновании важнейших театральных юбилеев, регламентируя их вплоть до состава юбилейных комитетов [11, с. 181, 251, 386]. Также партийное руководство, несомненно, принимало окончательное решение о ликвидации театров, как это произошло с театром Корша [11, с. 184]. Вероятно, еще более значительной была роль ЦК ВКП (б) как арбитра споров и противоречий внутри театра, таких как спор о монопольных правах отдельных театральных предприятий на постановку конкретных пьес, которые были отменены соответствующим партийным постановлением в октябре 1932 года [11, с. 185]. В партии решались и первостепенные кадровые вопросы советского театра, касавшиеся, в частности, руководства Большого театра, МХАТа и других крупных театров [11, с. 252, 267–269].

Партия была главным институтом театрального управления и на уровне союзных республик. Например, в августе 1935 года ЦК КП (б) Грузии принимает постановление, в котором отмечаются серьезные недостатки в работе Театра им. Руставели. Следом грузинский ЦК поручал республиканскому Наркомпросу разработать репертуарный план, укрепить дисциплину и пр. [22, с. 457].

После учреждения ВКИ характер непосредственного участия партийного руководства в театральном управлении несколько поменялся. Несмотря на то, что ЦК ВКП (б) продолжал инициировать и санкционировать основные мероприятия политики в области театра [11, с. 297, 333, 385–386], его прямое участие в руководстве уменьшается, в частности сокращается вмешательство в репертуар отдельных театров.

Разумеется, «всесильный» ВКИ проводил свою работу, не отклоняясь от генеральной линии партии. Именно Политбюро ЦК ВКП (б) еще в середине декабря 1935 года постановило учредить Всесоюзный комитет по делам искусств [11, с. 281]. После важных партийных собраний и заявлений ЦК Комитет непременно проводил посвященные им совещания и обсуждения [22, с. 557]. Характерно, что в постановлении ЦК ВКП (б) о ликвидации театра Мейерхольда специально упоминался Комитет, который должен был выполнить директиву партии [11, с. 385], что в очередной раз говорит о характере отношений между партийным руководством и ВКИ.

Самым красноречивым подтверждением полного контроля партии над ВКИ являются кадровые изменения в Комитете, проводимые партийным руководством. Например, в январе 1938 года после критики был снят с поста председателя Комитета П. М. Керженцев, которого сменил А. И. Назаров. Вероятно, причиной для перестановок в руководстве ВКИ стали бывшие пролеткультовские взгляды Керженцева и поддержка, оказываемая Комитетом Театру им. Мейерхольда [6, с. 51]. В апреле 1939 года Назаров был отправлен на должность заместителя заведующего Объединенным государственным издательством при СНК РСФСР, а новым главой ВКИ стал М. Б. Храпченко. Исследователи отмечают, что текучка кадров была в принципе характерна для Комитета: к примеру, руководящий состав Главного управления по контролю за репертуаром и Главного управления театров менялся практически ежегодно [30, с. 11].

Можно заключить, что в 1930-е годы в советской системе театрального управления были проведены серьезные преобразования, которые разделили этот период на два этапа. Первый этап, датируемый 1932–1936 годами, можно условно назвать «наркомпросовским». Он характеризуется становлением единого соцреалистического творческого метода и формальным отсутствием централизованной системы всесоюзного руководства искусством. Фактически со стороны государства театральное развитие в основном курировал Наркомпрос РСФСР, но в то же время на разных уровнях власти в театральном управлении участвовали достаточно самостоятельные республиканские правительства, профсоюзные организации, творческие союзы и т. д.

Таким образом, настоящая централизация управления существовала только на партийном уровне, где конкретными вопросами театрального искусства нередко занималось Политбюро ЦК ВКП (б).

В 1936 году по инициативе партийного руководства появился институт централизованного управления советским искусством — Всесоюзный комитет по делам искусств при СНК СССР. Так начался следующий этап институциональных преобразований в советской системе театрального руководства, который можно с оговорками обозначить как «комитетский». За сравнительно короткое время ВКИ стал главным органом, ответственным за театральную политику в СССР. Однако если в Москве и Ленинграде Комитет непосредственно управлял театральными предприятиями, то на местах театры в целом продолжали подчиняться республиканским Совнаркомам. Тем не менее, обозревая второй этап, можно допустить, что исполняемая высшим партийным руководством роль верховного арбитра советского театрального искусства стала отчасти делегироваться Всесоюзному комитету по делам искусств — при сохранении командных высот театрального управления в руках партии.

В таком виде структура художественного руководства во многом повторяла систему советского управления в целом — она должна была быть максимально централизованной, и роль Всесоюзного комитета в ней можно сравнить с ролью ВКП (б) в СССР.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Режиссер в советском театре: материалы первой всесоюзной режиссерской конференции. М.; Л.: Искусство, 1940. — 388 с.
2. Булдаков В. П. От приручения к диктату: власть и культура в 1920-е годы // Культура и власть в СССР. 1920–1950-е годы. Материалы IX международной научной конференции. СПб. 2016. М.: РОССПЭН: Президентский центр Б. Н. Ельцина, 2017. С. 6–18.
3. Бранденбергер Д. Кризис сталинского агитпропа: пропаганда, политпросвещение и террор в СССР, 1927–1941 / пер. А. А. Пешкова, Е. С. Володиной. М.: РОССПЭН, 2017. — 365 с.
4. Дадамян Г. Г. Атлантида советского искусства. 1917–1991. Ч. 1. 1917–1932. М.: ГИТИС, 2010. — 524 с.
5. Хлевнюк О. В. Хозяин. Сталин и утверждение сталинской диктатуры. М.: РОССПЭН, 2010. — 478 с.
6. Луначарский А. В. Социалистический реализм // Советский театр. 1933. №2–3. С. 3–10.
7. Головкина Н. Л. Институциональные изменения в системе управления художественной культурой в СССР (30-е годы XX в.) // Государственное управление: электронный вестник. 2012. №30. С. 1–12.
8. Хайченко Г. А. Русский советский театр // Дмитриев Ю. А., Хайченко Г. А. История русского и советского драматического театра (от истоков до современности). М.: Просвещение, 1986. С. 85–159.
9. Чижова Л. М. Руководство Коммунистической партии развитием советского театра (1927–1932 гг.): дис. ... канд. ист. наук. М.: [б. и.], 1978. — 208 с.
10. Шулепова Э. А. Создание и начало деятельности Комитета по делам искусств (1936–1941 гг.) // Вопросы истории. 1977. №1. С. 47–58.
11. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП (б) — ВКП (б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. 1917–1953 / сост. А. Артизов, О. Наумов. М.: Демократия, 1999. — 868 с.
12. Георгиев А. А. Творческие союзы СССР как элементы тоталитарной системы, 1932–1941 гг.: дис. ... канд. ист. наук. М., 1999. — 275 с.

13. Жидков В. Г. Театр и время: от Октября до перестройки: в 2 ч. Ч. 1. М.: СТД РСФСР, 1991. — 160 с.
14. Коржихина Т. П. Советское государство и его учреждения. М.: РГГУ, 1994. — 418 с.
15. Геллер Л., Боден А. Институциональный комплекс соцреализма // Соцреалистический канон. СПб.: Академический проект, 2000. С. 289–316.
16. Фельдман О. М. Предисловие. О последнем выступлении В. Э. Мейерхольда // Мейерхольд В. Э. Речь на Всесоюзной режиссерской конференции 15 июня 1939 года. М.: Новое издательство, 2016. С. 7–64.
17. Kaplan I. R. Comrades in Arts: The Soviet Dekada of National Art and the Friendship of People in the mid-1930s // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: История России. 2020. Т. 19. № 1. С. 78–94.
18. Институты управления культурой в период становления. 1917–1930-е гг. Партийное руководство: государственные органы управления: схемы/сост. Л. М. Бабаева, Т. М. Горяева. М.: РОССПЭН, 2004. — 310 с.
19. Гайдук В. Л. Формирование системы театральной цензуры в СССР в 1920-е гг. // Культура и власть в СССР. 1920–1950-е годы. Материалы IX международной научной конференции. СПб. 2016. М.: РОССПЭН: Президентский центр Б. Н. Ельцина, 2017. С. 145–153.
20. Зеленев М. В. Цензура и власть в СССР в 1920–1950-е гг.: новые тенденции в историографии, источниковедении и археографии в 2000–2015 гг. // Культура и власть в СССР. 1920–1950-е годы. Материалы IX международной научной конференции. СПб. 2016. М.: РОССПЭН: Президентский центр Б. Н. Ельцина, 2017. С. 120–134.
21. Леонычева Ю. В. Формирование институтов управления изобразительным искусством в Челябинской области во второй половине 30-х гг. // Вестник Челябинского государственного университета. 2008. № 24 (125). Сер. 1. История. Вып. 26. С. 100–107.
22. Культурная жизнь в СССР. Хроника. 1928–1941. М.: Наука, 1976. — 814 с.
23. Постановление № 188 СНК РСФСР «Об утверждении положения о Главном управлении по контролю за зрелищами и репертуаром (Главреперткоме) при Наркомпросе». 26 февраля 1934 г. Собрание узаконений РСФСР. 1934. № 10. С. 66.
24. Постановление ЦИК СССР и СНК СССР «Об образовании Всесоюзного комитета по делам искусств при СНК СССР (ВКПДИ)». 17 января 1936 г. // Собрание законов СССР. 1936. № 5. Ст. 40. Отд. I. С. 487–488.
25. О структуре Всесоюзного комитета по делам искусств // Правда. 1936. 5 января. № 6. С. 2.
26. О Втором Московском Художественном театре // Правда. 1936. 28 февраля. № 58. С. 2.
27. О ликвидации театра им. Вс. Мейерхольда // Правда. 1938. 3 января. № 8. С. 2.
28. Выше знамя социалистического соревнования! // Правда. 1936. 1 марта. № 60. С. 1.
29. О пьесе «Богатыри» Демьяна Бедного // Правда. 1936. 14 ноября. № 313. С. 3.
30. Головкина Н. Л. Создание и деятельность Комитета по делам искусств СССР (ВКПДИ) во 2-й пол. 30-х гг. XX в. // Историки размышляют. Вып. 6. М.: Университетский гуманитарный лицей, 2008. С. 128–138.

## REFERENCES

1. *Rezhissor v sovetskom teatre: materialy pervoj vsesoyuznoj rezhissorskoj konferentsii* [Director in the Soviet Theatre: Materials of the First All-Union Director's Conference]. Moscow; Leningrad: Iskustvo, 1940. 388 p.
2. Buldakov V. P. *От приручения к диктату: vlast' i kul'tura v 1920-ye gody* [From Domestication to Diktat: Power and Culture in the 1920s]. In: *Kul'tura i vlast' v SSSR. 1920–1950-ye gody. Materialy IX mezhdunarodnoj nauchnoj konferentsii* [Culture and power in the USSR. 1920–1950s. Materials of the IX international scientific conference]. Moscow: ROSSPEN: Presidentskiy tsentr B. Eltsina, 2017, pp. 6–18.
3. Brandenberger D. *Krizis stalinskogo agitpropa: Propaganda, politprosveshchenije i terror v SSSR, 1927–1941* [The Crisis of Stalin's Agitprop: Propaganda, Political Education and Terror in the USSR, 1927–1941] / Trans. A. Peshkova, E. Volodinoy. Moscow: Politicheskaya entsiklopediya, 2017. 365 p.

4. Dadamyan G. G. *Atlantida sovetского iskusstva. 1917–1991. Ch. 1. 1917–1932* [Atlantis of Soviet Art. 1917–1991. Part. 1. 1917–1932]. Moscow: GITIS, 2010. 524 p.
5. Khlevnyuk O. V. *Khozyain. Stalin i utverzhenije stalinskoy diktatury* [Master. Stalin and the establishment of the Stalinist dictatorship]. Moscow: ROSSPEN, 2010. 478 p.
6. Lunacharskiy A. V. *Sotsialisticheskij realizm* [Socialist realism]. *Sovetskij teatr*. 1933, no. 2–3, pp. 3–10.
7. Golovkina N. L. *Institutsionalnije izmenenija v sisteme upravlenija hudozhestvennoj kulturoj v SSSR (30 gg. XX v.)* [Institutional Changes in the Management System of Artistic Culture in the USSR (30s of the 20th century)]. *Gosudarstvennoje upravlenije. Elektronnyj vestnik*. 2012, no. 30, pp. 11–13.
8. Khaychenko G. A. *Russkiy sovetский театр* [Russian Soviet theatre]. In: Dmitriyev Yu. A., Khaychenko G. A. *Istoriya russkogo i sovetского dramatičeskogo teatra (ot istokov do sovremennosti)* [History of Russian and Soviet Drama Theatre (from its origins to the present)]. Moscow: Prosveshcheniye, 1986, pp. 85–159.
9. Chizhova L. M. *Rukovodstvo Kommunističeskoy partii razvitiem sovetского teatra (1927–1932 gg.): dissertaciya na soiskanie uchenoj stepeni kandidata istoričeskikh nauk* [The leadership of the Communist Party in the development of the Soviet theatre (1927–1932): Dissertation thesis of D. Sc in History]. Moscow, 1978. 208 p.
10. Shulepova E. A. *Sozdaniye i nachalo dejatelnosti Komiteta po delam iskusstv (1936–1941 gg.)* [Creation and beginning of the activities of the Committee for the Arts (1936–1941)]. *Voprosy istorii*. 1977, no. 1, pp. 47–58.
11. *Vlast' i khudozhestvennaja intelligentsiya. Dokumenty TSK RKP (b) – VKP (b), VCHK – OGPU – NKVD o kul'turnoj politike. 1917–1953* [Power and artistic intelligentsia. Documents of the Central Committee of the RCP (b) – VKP (b), VChK – OGPU – NKVD on cultural policy. 1917–1953] / Comp. A. Artizov, O. Naumov. Moscow: Demokratiya, 1999. 868 p.
12. Georgiyev A. A. *Tvorcheskiye soyuzy SSSR kak elementy totalitarnoy sistemy, 1932–1941 gg.: dissertaciya na soiskanie uchenoj stepeni kandidata istoričeskikh nauk* [Creative unions of the USSR as elements of the totalitarian system, 1932–1941: Dissertation thesis of D. Sc in History]. Moscow, 1999. 275 p.
13. Zhidkov V. G. *Teatr y vremena: ot Oktyabrya do perestroyki. V 2 ch.* [Theatre and Time: from October to Perestroika. In 2 parts]. Moscow: Union of Theatre Workers of the STD RSFSR, 1991. 160 p.
14. Korzhihina T. P. *Sovetskoye gosudarstvo i jego uchrezhdenija* [The Soviet state and its institutions] Moscow: Russian State University for the Humanities RGGU, 1994. 418 p.
15. Geller L., Boden A. *Institutsional'nyj kompleks sotsrealizma* [Institutional complex of socialist realism]. In: *Sotsrealisticheskij kanon* [Socialist realist canon]. St Petersburg: Akademicheskij proyekt, 2000, pp. 289–316.
16. Feldman O. M. *Predisloviye. O poslednem vystuplenii V. E. Meyyerhol'da* [Foreword. About the last speech of V. E. Meyerhold]. In: *Mejerhol'd V. E. Rech na Vsesoyuznoy rezhisserskoy konferentsii 15 iyunya 1939 goda* [Speech at the All-Union Director's Conference on June 15, 1939]. Moscow: Novoye izdatelstvo, 2016, pp. 7–64.
17. Kaplan I. R. *Comrades in Arts: The Soviet Dekada of National Art and the Friendship of People in the mid-1930s. Vestnik Rossiyskogo universiteta družby narodov. Seriya: Istoriya Rossii. 2020., vol. 19, no. 1, pp. 78–94.*
18. *Instituty upravlenija kul'turoj v period stanovlenija. 1917–1930-ye gg. Partijnoje rukovodstvo: gosudarstvennyje organy upravlenija: skhemy.* [Institutions of cultural management in the period of formation. 1917–1930s Party leadership: state governing bodies: Schemes]. Comp. L. M. Babaeva, T. M. Goryaeva. Moscow: ROSSPEN, 2004. 310 p.
19. Gayduk V. L. *Formirovaniye sistemy teatralnoj tsenzury v SSSR v 1920-ye gg.* [Formation of the system of theatrical censorship in the USSR in the 1920s]. In: *Kul'tura i vlast' v SSSR. 1920–1950-ye gody. Materialy IX mezhdunarodnoj nauchnoj konferentsii* [Culture and power in the USSR. 1920–1950s. Materials of the IX international scientific conference]. Moscow: ROSSPEN: Presidentskiy tsentr B. Eltsina, 2017, pp. 145–153.



20. Zelenov M. V. *Tsenzura y vlast v SSSR v 1920–1950-ye: novije tendentsii v istoriographii, istochnikovedenii y archeographii v 2000–2015 gg.* [Censorship and Power in the USSR in the 1920–1950s: new trends in historiography, source studies and archaeography in 2000–2015]. In: *Kul'tura i vlast' v SSSR. 1920–1950-ye gody. Materialy IX mezhdunarodnoj nauchnoj konferentsii* [Culture and power in the USSR. 1920–1950s. Materials of the IX international scientific conference]. Moscow: ROSSPEN: Presidentskiy tsentr B. Eltsina, 2017, pp. 120–135.
21. Leonycheva U. V. *Formirovaniye institutov upravleniya izobrazitel'nyim iskusstvom v Chelyabinskoy oblasti vo vtoroy polovine 30-kh gg.* [Formation of fine art management institutions in the Chelyabinsk region in the second half of the 1930s.] *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 1. Istoriya.* 2008, iss. 26, no. 24 (125), pp. 100–107.
22. *Kulturnaja zhizn' v SSSR. Khronika. 1928–1941.* [Cultural life in the USSR. Chronicle. 1928–1941]. Moscow: Nauka, 1976. 814 p.
23. *Postanovleniye № 188 SNK RSFSR «Ob utverzhdenii polozheniya o Glavnom upravlenii po kontrol'u za zrelishchami i reperturom (Glavrepertome) pri Narkomprose».* 26 fevralya 1934 [Decree No. 188 of the Council of People's Commissars of the RSFSR «On Approval of the Regulations on the Main Directorate for Control over Spectacles and Repertoire (Glavrepertoire) under the People's Commissariat of Education». February 26, 1934]. In: Collection of legalizations RSFSR. 1934, no. 10, p. 66.
24. *Postanovleniye TSIK SSSR i SNK SSSR «Ob obrazovanii Vsesoyuznogo komiteta po delam iskusstv pri SNK SSSR (VKPDI)».* 17 yanvarya 1936 g. [Decree of the Central Executive Committee of the USSR and the Council of People's Commissars of the USSR «On the formation of the All-Union Committee for Arts under the Council of People's Commissars of the USSR (VKPDI)». January 17, 1936]. In: *Svod zakonov SSSR* [Code of laws of the USSR]. 1936, no. 5, st. 40, otd. I, pp. 487–488.
25. *O strukture Vsesoyuznogo komiteta po delam iskusstv* [On the structure of the All-Union Committee for the Arts]. *Pravda.* 1936, 5 January, no. 6, pp. 2.
26. *O Vtorom Moskovskom Khudozhestvennom teatre* [About the Second Moscow Art Theatre]. *Pravda.* 1936, 28 February, no. 58, p. 2.
27. *O likvidatsii teatra im. Vs. Meyerholda* [On the liquidation of the Vsevolod Meyerhold Theatre]. *Pravda.* 1938, 3 January, no. 8, p. 2.
28. *Vyshe znam'a sotsialisticheskogo sorevnovaniya!* [Raise the banner of socialist emulation!]. *Pravda.* 1936, 1 March, no. 60, p. 1.
29. *O pjese «Bogatyr» Demyana Bednogo* [About the play «Bogatyr» by Demyan Bedny]. *Pravda.* 1936, 14 November, no. 313, p. 3.
30. Golovkina N. *Sozdaniye y deyatelnost Komiteta po delam iskustv SSSR (VKPDI) v vtoroy polovine 30 gg. XX v.* [The creation and activities of the Committee for the Arts of the USSR (VKPDI) in Tues. floor. 30s 20<sup>th</sup> century]. In: *Istoriki razmyshlyaut* [Historians speculate]. Vol. 6. Moscow: Universitetskiy gumanitarnyy litsey. M., 2008, pp. 128–138.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Заславский Михаил Григорьевич — магистрант исторического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова.

E-mail: mikhail\_zaslavskiy@mail.ru

ORCID: 0009-0004-8379-4068

#### ABOUT THE AUTHOR

Mikhail G. Zaslavskiy — Master's degree student in History Faculty of Lomonosov Moscow State University

E-mail: mikhail\_zaslavskiy@mail.ru

ORCID: 0009-0004-8379-4068

Статья поступила в редакцию: 12.02.2023

Отредактирована: 12.05.2023

Принята к публикации: 14.05.2023

Received: 12.02.2023

Revised: 12.05.2023

Accepted: 14.05.2023

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Заславский М. Г. Система партийно-государственного управления театром в СССР в 1932–1939 годах //

Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 2. С. 63–82.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-63-82

EDN RPAGYV

#### FOR CITATION

Zaslavskiy M. G. The System of Party-State Management of the Theatre in the USSR in 1932–1939. *Theatre.*

*Fine Arts. Cinema. Music.* 2023, no. 2. pp. 63–82.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-63-82

EDN RPAGYV

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-83-103  
EDN LPVRRM  
УДК [784:78.071.1](436)"1914/1918"

А. Г. Колесников  
Российский институт театрального искусства — ГИТИС,  
Москва, Россия  
ORCID: 0000-0002-5519-2850

## Вокальный цикл Франца Легара «Из железного времени» и грани австрийского патриотизма 1914–1918 годов

### АННОТАЦИЯ

В статье впервые в российской науке подробно рассматривается вокальный цикл Франца Легара «Из железного времени» (1915), в котором отразились реалии Первой мировой войны. Классик неовенской оперетты выступает в этом сочинении как трагический художник. Его травматический личный опыт вызвал к жизни радикальный эксперимент. Он своеобразно вписан в широкую немецкую и австрийскую традицию жанра lied. Анализируются пять входящих в цикл песен, а также контекст их создания. Сочинение Легара соотносится с понятием «политический заказ», в результате автор настоящей статьи приходит к выводу о трансформации пропагандистской направленности военных песен в глубокое лирическое высказывание. Выделяются черты формы и стиля, композиционные приемы. Одной из особенностей творческого подхода Ф. Легара является ирония, граничащая с трагическим гротеском. При этом фактор мастерства, которое композитор демонстрирует в сценических сочинениях, остается неизменным и очевидным в малой форме. Уделено внимание литературной основе произведений Ф. Легара, приведены сведения о соавторах композитора, а также об архетипах и прототипах, понятии «патриотизм» в австрийской национальной и художественной традиции.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Франц Легар, Первая мировая война, австрийский патриотизм, жанр lied, драматургия композиции, ирония.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-83-103  
EDN LPVRMR  
УДК [784:78.071.1](436)"1914/1918"

Alexander G. Kolesnikov  
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),  
Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0002-5519-2850

## Franz Lehár's vocal cycle "Aus eiserner Zeit" and the Facets of Austrian Patriotism 1914–1918

### ABSTRACT

For the first time in Russian science, the article examines in detail the vocal cycle of Franz Lehár "From the Iron Age" ("Aus eiserner Zeit", 1915), which reflected the realities of the First World War. The classic of the new Vienna operetta appears in this work as a tragic artist. His traumatic, personal experience causes a radical experiment. It is peculiarly inscribed in the broad German and Austrian tradition of the Lied genre. The author of the article analyzes five songs included into the series, as well as the context of their creation. Lehár's composition correlates with the concept of a political order. Thus the author comes to the following conclusion: the propaganda orientation of the composer's war songs has been transformed into a deep lyrical statement. There are highlighted the features of form and style, compositional techniques. One of the features of the composer's approach is irony on the edge of tragic grotesque. At the same time, the mastery that Lehár invariably demonstrates in stage compositions remains unchanged and obvious in the small form of the intimate composition. Attention is paid to the literary basis of the works, biographical information about the composer's co-authors, archetypes and prototypes, the concept of "patriotism" in the Austrian national and artistic tradition.

### KEYWORDS

Franz Lehár, World War I, Austrian patriotism, genre Lied, composition dramaturgy, irony.

Пять песен Франца Легара, созданных с августа 1914 по начало 1915 года, отмечены единством содержания, в котором отражена острая реакция композитора на начало Первой мировой войны. Издательство “Ludwig Krenn” собрало песни в цикл и выпустило под названием “Aus eiserner Zeit” («Из железного времени») в 1915 году. В духе политического момента на клавире значилось: «Его величеству германскому кайзеру Вильгельму II, королю Пруссии с глубоким почтением посвящаю».

В цикл также могла бы войти написанная Легаром и посвященная объединенным немецкой и австрийской армиям «Военная песня» на слова Игнаца Шницера (либреттиста «Цыганского барона» И. Штрауса) и Харцани Зольта (1914), а также более поздняя песня артиллеристов «Залп Святой Барбары» (1915), «Буковинский героический марш» и «Жандармская песня» (обе 1916) и даже лирическая «Возьми меня с собой, осень» (1917). Уместными бы оказались в цикле марши 1916–1917 годов: «Венский ландштурм» (на мотив из оперетты «Звездочет»), Ходель-марш 13-го ландштурма, Пьяве-марш 106-го полка барона Антона Легара, Бароевич-марш и даже марш «Китайская батарея». Пришелся бы ко времени и написанный годом ранее марш «Папаша Радецкий зовет» (1913).

Композитор не принимал по каким-то причинам инициативу издания (или его посвящения). Но венские издатели разбирались не только в рыночной конъюнктуре. Из потока оперативной работы Легара они выделили несколько сочинений и представили их как целостное произведение и авторское высказывание большой лирической силы. На примере этого издания становится очевидным, как слом привычного жизненного уклада Вены повлек перемену композиторского задания и внутренних настроек. Ниже приведен хронограф жизни Легара 1914 года, он мало отличается от предыдущих и последующих лет по насыщенности, продуктивности и востребованности композиторского труда на Родине и за ее пределами.

16 января — 1000-й спектакль «Веселая вдова» в Париже в театре «Аполло» (постановка 1909 г.).

30 января — мировая премьера «Наконец одни» в «Театре ан дер Вин», дирижирует автор.

18 марта — премьера «Княжеское дитя» в Нью-Йорке.

8 мая — 100-е представление «Наконец одни» в «Театре ан дер Вин».

Май — премьера «Идеальной жены» в «Летнем Буффе» в Санкт-Петербурге.

13 июня — премьера «Цыганской любви» в Сиднее, Австралия.

28 июня — сараевское покушение, начало военной эскалации Австро-Венгрии и Сербии.

2 июля — тела жертв сараевского покушения прибыли в Вену.

10 июля — премьера «Наконец одни» в Милане, Театр Фоссати.

16 июля — премьера «Идеальной жены» в Милане, Театр Каркано.

16 июля — выиграл процесс по обвинению в плагиате «Наконец одни».

19 июля — Германия объявила войну России и Франции.

22 июля — Великобритания объявила войну Германии.

На фоне триумфов, ставших повседневностью, композитор ослабляет театральную деятельность и включается в пропагандистскую работу: участвует с композитором Эдмундом Эйслером в постановке фольклорного «Приди, немецкий брат!» (1914); как и Имре Кальман, дает по три концерта в день в воинских частях; пишет музыку для немого фильма «Руку и сердце Родине» (1915). По заказу государственной комиссии «Сибирская помощь» по вопросам военнопленных и гражданских интернированных лиц рождается его песня «Сибирская ночь» (1915). Традиция заказа музыки по любому поводу не прекращается в Вене никогда. Автор оперы «Кукушка» (1896) из жизни ссыльных в Сибири, Легар возвращается к этой теме с новым отношением.

Таков контекст цикла «Из железного времени». Композитор следует за событиями как репортер, но реальность непредсказуема, и очень быстро мысль автора претерпевает перемену, выразившуюся в содержании и настроении цикла:

1. «Боевая песня», или «Марш наступления», на слова Фрица Лёнера.
2. «У меня есть маленький холм в Польше» (для женского голоса) на слова Карла Данкварта Цвергера.
3. «Лишь один» на слова Вильгельма Остерена.
4. «Песня кавалериста 1914 года» на слова Гуго Цукермана (в позднем венгерском варианте «Гусарская песня» на слова Кальмара Тибора).
5. «Лихорадка» (композиция для тенора и большого оркестра) на слова Эрвина Вайля.

Построенная по канонам военного музыкального жанра *Trutzlied* («Боевая песня») (*G-dur*) состоит из двух двухстрочных куплетов с рефреном и двух финальных повторов рефрена на фортиссимо (*fff*). Нарочито наступательный характер мелодики рождает эффект пародии, будто это песенка про лошадку из детского альбома. В его оперетте-феерии «Петер и Пауль едут в сказочную страну» (1906) балетная сюита второго действия (девять номеров различного характера) открывается как раз похожим «Гвардейским маршем». За ним следует увеселительный дивертисмент при дворе короля Шлараффии — отчетливая стилизация оперетты в манере веселых староавстрийских народных сказок Фердинанда Раймунда (1790–1836) [1, с. 92–95].

В «Боевой песне» — никакого сказочного волшебства с участием добрых духов. С первых строк проступает когнитивный диссонанс между браво-манерой и кровавой реальностью фронта, надвинувшейся на «веселую Вену». Только Вена, как и Берлин, и вообще весь мир, этого пока не понимает. Еще не потянулись домой составы с ранеными; общественными настроениями управляет патриотизм, буквально взорвавшийся во всех государствах и армиях по разным сторонам Восточного и Западного фронтов. Эйфория сплотила сословия, всех от мала до велика, не говоря о политиках и военных. Нужно было случиться войне, чтобы передовые умы гуманитарного мира впервые идентифицировали себя с нацией. Они призывали войну как долгожданную радость. Фатальное массовое помешательство первых военных дней отмечено Феликсом Зальтенем, журналистом и писателем, венским корреспондентом немецкой газеты «Берлинер тагеблатт». Он сообщает в репортаже

«Судьбоносный день в Вене» о том, что, еще до того как о роковом событии объявили газеты, по всей столице разнеслась весть: война! Сербы отвергли требования Австрии. Посланник покинул Белград. И прежде манифеста императора «Моим народам!» толпа в едином порыве хлынула из домов и заполнила город. Медленно, широкими колоннами маршировали люди, будто ими кто управлял. И все, будто по знаку, запели австрийский гимн «Боже, храни императора Франца».

«Мы шли по Рингштрассе до Шварценбергплац; мне показалось, что мы шли совершенно бесцельно. Но потом <...> я понимаю, что у этой толпы здесь есть определенная цель. Мы сворачиваем на Меттернихштрассе, но я все еще не знаю, куда идти. Я так ошеломлен шумом, а также возбуждением. Передо мной тоже звучит песня.

И никто не знает, кто подал им знак и кто именно запел эту песню. Точно так же, как никто не мог бы сказать, кто направил сюда эти тысячи людей и с какой целью. И вот пение переполняется страстными возгласами. И затем все поют: “Слався ты в венце победном...” (германский гимн. — А. К.) Мы находимся перед посольством Германии» [2].

В страшном единении еще вчера незнакомых друг с другом людей рождается базовый концепт австро-немецкого патриотизма — Blutsbruderschaft, то есть «кровное братство» двух армий под совместным руководством двух императоров, германского Вильгельма II и австрийского Франца Иосифа I. Пропаганда из толщи национальной истории извлекает легендарные образы, так появляются на открытках и плакатах железные всадники, богатыри, священные знамена, символические звери и пр. Это будоражит, актуализирует невидимые слои подсознания, заряжает людей мобилизационной энергией [3, s. 249, 257].

Агитационные материалы не рождаются сами собой, их с готовностью продуцирует творческая интеллигенция — поэты, публицисты, художники, композиторы. Все спешат стать под развевающиеся знамена и верят, что желанная война есть победоносный путь к миру. В подобном радужном духе подаются военные маневры в венгерских и австрийских опереттах (в частности, у И. Кальмана) и в староавстрийских фильмах — на фоне чарующих горных и лесных пейзажей с щебетом птиц, прелестными женщинами, ухоженными эскадронными лошадьми, парковыми оркестрами и кондитерскими. Сила пропаганды в простоте и доходчивости. Хороший плакат основан даже не на одной крылатой фразе, а на одном-двух сокровенных словах, достаточных, чтобы разбудить в душе всех поколений дремавшие патриотические чувства. Проста мелодия австрийского гимна “Gott erhalte Franz den Kaiser...” («Боже, храни императора Франца...»), написанного Йозефом Гайдном еще в 1797 году. Гектор Берлиоз, впервые услышав ее, был удивлен и впечатлен «трогательным патриархальным величием» и простотой [4, с. 627]. Через сто с лишним лет люди запели гимн на улицах Вены тысячеголосым народным хором.

«Боевая песня» — единственный в цикле фрагмент, исполненный оптимистической веры авторов в скорую победу и австрийский военный дух. От лица лирического героя песня звучит так, будто война существует для парада, он ее

конечная цель: люди и лошади разодеты и украшены, оркестры играют марши, ликование в ожидании проезда императора; он горделиво выйдет из кареты и пройдет своим «эластичным» шагом — все, как описано в романе «Марш Радецкого» Йозефа Рота. Австрийские военные марши внешне воинственны, но в первую очередь театральны, зовут не в бой, а на дефиле, иные напоминают бальный танец, иные — польку (немецкие все же другие).

Армейские традиции наследовали времени молодости императора и, хоть давно устарели, а к началу Первой мировой войны даже выродились в представление, все же сохранялись. Беглое и ясное развитие мелодики, чеканный рефрен с акцентированными аккордами — Легар будто перекладывает на ноты слова приказа, настойчиво вбивает единственно нужную мысль «подвижно, но широко и мощно», «серьезно и решительно», а в коде — «очень сильно и широко» (прямые указания автора).

Но есть и едва заметные штрихи, свойственные творческой манере композитора. Он просит исполнять «несколько сдержанней» фразу о стариках и вдовах, плачущих ночами (“es klagten die Alten Nacht um Nacht, / es weinen die Witwen und Waisen!”), и обращение к Богу помиловать их души (“nun gnad’ aber Gott ihren Seelen!”). Внезапная тень посреди радости и веселья слишком часто появляется в музыке Легара, чтобы быть случайностью. Прием некоего торможения распространен у него и вводится безо всякой связи с сюжетом, выступает свойством многослойного сознания — одномоментного существования в нем разных настроений (остановки посреди фразы, слом гармонии, ритмики и интонации, хроматические вторжения, диссонансы). Психологические блики, оттеняющие фактуру «первого плана», — характерная черта всего творчества Легара, делающая его музыку объемной, порой загадочной. Во всяком случае, не однолинейной даже там, где однолинейность объяснима жанровой традицией и предписана политическим контекстом.

Легар, исполняя внешнее задание, трансформирует его в осмысленный художественный акт. В тексте Фрица Лёнера несколько раз употребляются слова «смерть», «погибель», «умирание», «кровь», «железо». Авторы не так наивны в отношении ближайшего будущего, скорее ироничны, сопоставляя требуемый временем оптимизм с возможной ценой, какую придется за него заплатить. Обратим внимание на рефрен, где возникает метафора крутящегося на рулетке жизни железного кубика: что выпадет, то и будет, не нам выбирать; мы не хотим плохого исхода, но пусть наши души помилует Бог:

Der eiserne Würfel fällt und rollt,  
wir konnten anders nicht wählen,  
wir haben das Schreckliche nicht gewollt,  
nun gnad’ aber Gott ihren Seelen!

Насмешничество, почти игра, что неудивительно, учитывая, что автор слов «Боевой песни» — известный венский сатирик, фельетонист и сионист Фриц Лёнер (1883–1942). С этой песни начинается их с композитором



сотрудничество, вскоре он станет либреттистом Легара, напишет пьесы «Звездочет» (1916), «Фридерика» (1928), «Страна улыбок» (1929), «Как чуден мир» (1930) и «Джудитта» (1934). В первую же неделю аншлюса, в конце марта 1938 года, Лёнер был арестован в Вене и депортирован в Дахау, затем в Бухенвальд, затем в Освенцим, где погиб в декабре 1942 года [5, р. 596]. Трагическая ирония его судьбы как бы берет начало в этой бравой песне, в которой бравада смешана с допущением рокового исхода. Или иначе: скрытая оппозиция сатиры венскому патриотизму дает о себе знать в момент его наивысшего торжества.

Второй номер “Ich hab’ ein Hüglein im Polenland” («У меня есть маленький холм в Польше») (d-moll) для женского голоса открывает еще один содержательный аспект цикла — участь оставшихся в вечном ожидании женщин после проводов на вокзалах мужчин. Картинка-воспоминание занимает центр повествования: «Они стояли с цветами, он тоже был с ними, / потом поезд тронулся, / и в зале поднялся нескончаемый ликующий крик <...> / но мне было больно от этого. / Он все еще приветственно махал рукой, / а затем уехал в Польшу». С чем остались женщины на платформе — с радужными надеждами, духоподъемными строками кайзеровского манифеста, может быть, с иллюзией скорой встречи на том же вокзале?

Никаких надежд и иллюзий в замысле поэта Карла Данкварта Цвергера (1889–1948) и композитора нет. Они начинают с констатации того, что осталось у героини: «У меня есть маленький холм в Польше, / и я не знаю, где он находится, / я знаю только, что моя любовь / вечно совершает паломничества в его края». Этой же строфой заканчивается песня, короткая, без подробностей, мелодраматического эффекта, слез и вздохов. Это сразу песня конца — невозвратного, непоправимого, где одинокий голос вливается в метафизическую общность женской доли. Так повествуют о событиях стародавних, легендарных; они будто идут по кругу веков и лет и возвращаются в своем лаконичном трагизме. Их повторяемость не снимает остроту нынешнего переживания, а масштабирует его до народного эпоса, сближает со старонемецкими и не только немецкими песнями. Так универсализируется единичная драма, какими бы обстоятельствами национальной или новейшей истории она ни была порождена.

На всем пространстве легаровской музыки мы лишь однажды встретимся с похожим драматизмом: в арии Фридерики Брион “Warum hast du mich wachgeküßt?” («Зачем ты пробудил меня своим поцелуем?», № 14½) из одноименной поздней оперетты, которую и опереттой назвать нельзя. Для оперетт «Паганини» (1925), «Царевич» (1927), «Фридерика» (1928), «Страна улыбок» (1929) и «Джудитта» (1934) был придуман термин «легариада». Ария Фридерики — это трехчастная ария (ABA), наполненная предельным эмоциональным переживанием грядущей разлуки. Ее лирическое начало, представляющее картину воспоминаний о встречах с Гёте, преобразуется в кульминации буквально в трагический возглас, попытку восстановить порядок и справедливость, но затем обессиленный голос покорно возвращается к отречению

и прощанию с мечтой и любовью. Это один из примеров легаровских контрастов, в которых отображаются неоднозначность жизненных проявлений, градации чувственности, вспышки темпераментов и психических реакций.

Что касается простой двух- и трехчастной песенной формы народного склада (куплет — припев: АВ, АВА), то стоит напомнить, что именно Легар вводит ее в драматургический контекст оперетт, а позже и музыкальных драм, и поднимает там до уровня развернутой, часто кульминационной арии или действенного номера («Песня о Вилье» из «Веселой вдовы», ария-портрет Маргит в «Там, где жаворонок поет», две песни Фраскиты № 5, 10 из «Фраскиты» и т. д.). Так неовенская оперетта у Легара демонстрировала активную полисемию в освоении бытового и народного мелоса<sup>1</sup>.

Во всех номерах цикла экспонируется еще один социопсихологический аспект текущего момента: бравый призывник, один из множества, но надевший форму и ставший в строй, становится частью народа. Преображение лирического героя — не фантазия композитора, но точнейшая реакция на феномен внезапного патриотизма. То же красноречиво запечатлено Стефаном Цвейгом в автобиографической прозе «Вчерашний мир»: «Каждый в отдельности переживал возвеличивание собственного “я”, он уже больше не был изолированным человеком, как раньше, он был растворен в массе, он был народ, и его личность — личность, которую обычно не замечали, — обрела значимость». В музыке Легара не без иронии схвачена эта диалектика, когда «мелкий почтовый служащий, <...> писарь или сапожник вдруг получили романтическую возможность: каждый мог стать героем; всякого, кто носил форму, остающиеся в тылу уже заранее величали именно этим романтическим словом» [7, с. 211]. Таким образом простецкий куплет легаровского кавалериста или пехотинца встраивается в широкую песенную народную традицию. Театральный композитор, прирожденный музыкальный драматург обращается в эпика и активно смещается к жанру Lied, преобразуя традиционное музыкальное высказывание (связанное со сценической визуализацией) в скрытый психологический план. Дальнейшие номера цикла это подтвердят.

Амбивалентность второго номера «У меня есть маленький холм в Польше», написанного от лица женщины, заключается в трансляции объективной картины мира и в ее интроспекции, напряженном духовном переживании. Цвейг также констатирует: «... женщины превозносили их (героев. — А. К.) по-своему, признавали ту неведомую силу, которая подняла их над обыденностью; даже скорбящие матери, испытывающие страх женщины стыдились обнаружить свои более чем естественные чувства» [7, с. 211–212].

В песне чувства наконец изливаются, и они более чем естественны в контексте реалий «железного времени». Женщины, оставив детей, шитье, фортепиано, работают с железом на оружейных заводах, это задокументировано в фильме-хронике британской студии «Пате» “Women Munition Workers 1914–1918” [8]. Их руки аккуратно и очень ответственно управляют заготовками — цилиндрическими корпусами патронов

1 Эта мысль подсказана нам в свое время В. В. Вансловым [6, с. 290].

и пушечных снарядов, их будут начинять взрывным содержимым; они проверяют надежность изделия, постукивают киянкой, укладывают в ящики и т. д.

И потом уже — «У меня есть маленький холм в Польше».

Абсурдность мира, в котором приветствуют войну и стремятся аккуратно выполнить производственное задание по минно-взрывному делу, будет почувствована обществом не сразу, но скоро. Человечество мгновенно впадает в роковые соблазны и быстро прозревает. Искусство эпохи, то есть модернизм во всех его проявлениях, дает ряд экстравагантных интерпретаций этого пограничного состояния человека и человечества (преимущественно экспрессионизм). И все же не исчерпывает интернационального абсурдистского дискурса — политического и общественного. Феномен трудно и не сразу поддается образному выражению даже новейшими средствами литературного, музыкального и художественного модерна. Трагедия века интересует модернистов с точки зрения художественного языка — не что, а как. Они ловят в себе и дорожат своими интимными ощущениями реальности, оставаясь на безопасном расстоянии от нее самой; изломанные страдальцы и интеллектуальные затворники, они зачастую принимают трагические позы, и это в них особенно раздражает.

Эрудированный современник всех художественных течений конца XIX — начала XX века Франц Легар абсолютно чужд погружению, даже временному, в какое-либо из манифестировавших себя художественных направлений. Державший руку на пульсе, оперативно осваивавший новинки музыки и театра по концертам и нотам (его рояль в венской квартире был завален новой и новейшей музыкальной литературой [9]) композитор всегда оставался объективистом и романтиком. Он демонстрировал, как, в сущности, очень традиционная музыкальная форма и язык могут таковыми оставаться и при этом отражать экзистенциальную суть времени — она-то и есть объект и задача художника. Изыски модернизма, отдельные приемы и техники встречаются у него, но прием всегда удержан в узде общего замысла, не превалирует и не выпячивает самое себя. Эту черту композиторского метода — сдержанное увлечение инновациями (постольку поскольку) — подметил русский поэт, драматург и критик Михаил Кузмин, рецензируя ленинградскую постановку «Фраскиты» (1924) [10].

Вокальная линия женского голоса во втором номере цикла развивается так, как развивалась в немецкой народной песне сто и сто пятьдесят лет назад, при Гайдне, Бетховене и Шуберте. Даже внешняя семантика тогда и сейчас повторяется: проводы на войну, ожидание из похода, бравый дух новобранца. Но острая актуальность текущего момента проступает сквозь простоту этих песен и делает их сочинением XX века не номинально, а по сути. И автору не пришлось для этого менять до неузнаваемости музыкальную форму, искать особый синтаксис и некие коммуникативные стратегии, вообще прибегать к деструкции исходного материала.

Делал ли он это исключительно из-за установки на доступность музыкального языка широким массам? Отчасти да. Это не самый большой грех

художника. Гораздо хуже адаптировать содержание в политкорректном тоне, занижать эмоциональный градус, вуалировать истинное конфликтное наполнение сочинения. У Легара, наоборот, оно растет от номера к номеру, язык же опрощается до общепонятных лексических единиц и обходных идиом. Думается, это проявление цельности мышления и еще одна, теперь вынужденная проверка собственной композиторской установки на общечеловечность музыки. Ее услышал и почувствовал поэт Гуго фон Гофмансталь, один из самых рафинированных современников композитора. И где — в неовенской оперетте, в частности у Легара. Недаром фон Гофмансталь хотел, чтобы «Кавалера розы» писал Легар (по версии Альмы Малер). Вот его слова: «... между прочим, ничего удивительного в том, что именно здесь, в определенном месте Европы, смогло возникнуть нечто, так сказать, общечеловеческое, — я имею в виду венскую оперетту, которая всюду, от Вены до Сан-Франциско и от Стокгольма до Буэнос-Айреса, пришлась по сердцу самым различным людям и явилась как что-то само собой разумеющееся, нигде не нуждающееся в адаптации, потому что всюду она оказалась как у себя дома» [11, с. 727–728].

Содержание третьего номера “Nur einer...” («Лишь один...») (g-moll) на слова Вильгельма Остерена (1874–1953) в еще большей степени перемещается из сферы объективного в интроспекцию лирической героини. Нет живых зарисовок — проводов на фронт с радостным гулом и выкриками отъезжающих, могильного холма в Польше, карканья ворон на мертвом поле. Реальность осмысливается метафорически: кто почувствует, как ветер отрывает и уносит один листок из тысячи других? Никто — лишь одна ветка, на которой он висел, опечалена и скорбит о потере (первая часть из двух куплетов); так и смерть вырывает из многотысячного войска одного, но это замечают лишь в тесном кругу, к которому он принадлежал (вторая часть, также из двух куплетов). Практически незаметно для слуха совершается переход от одной части к другой с переменной метра (4/4 на 3/4) и темпа при сохранении тональности g-moll (с короткими проходящими модуляциями).

Границы между двумя частями как бы не существует, она прозрачна, повествование обращается в слитный монолог. Интонационное варьирование развивается будто пульсирующими мотивами вплоть до протестного кульминационного подъема последней фразы (ff). За обрывом голоса остаются несколько скорбных, угасающих на *pp* аккордов сопровождения.

Куплетная форма явно стремится стать сквозной, бесцезурной. И она станет таковой в последней части цикла, пятой, к которой мы еще подойдем. Здесь же в коротком формате (продолжительность номера — около двух с половиной минут) растет и опять универсализируется тема всеобщего безумия, превалирует образное осмысление событий начавшейся войны и вытесняет из лексики и композиции конкретно-бытовой «первый» план, «киноленту видения». Она заменяется психологическим планом, соответственно происходит и жанровая трансформация от фольклорной Volkstümliches Lied к Lied,

но уже понимаемой в ее всесторонней эволюции, совершившейся к началу XX века. Легар воспринял жанр Lied как живую развивающуюся форму. В ней слышна временная вертикаль — что было ранее, до него и что приращивает время в данную минуту. Происходит обогащение музыкальной семантики, о которой говорилось выше.

Еще более проблемным предстает следующий номер цикла, четвертый — “Was liegt daran? Reiterlied 1914” («Кавалерийская песня 1914 года»), при его, казалось бы, прозрачных авторских намерениях. Текст написан в 1913 году поэтом, журналистом, адвокатом и видным сионистом Гуго Цукерманом (1881–1914) и оказался привлекательным как минимум для семи композиторов. Свои версии песни опубликовали Фридрих Лессауэр (1914), Клара Файст (1915), Франц Легар (1915), Арнольд Мендельсон (1915), Герман Зильхер (1915), Филипп Гретчер (1916), Луис Греггер (1926) и др. С позиции позднего исторического знания легко наделить стихи пророческим значением: автор предощутил мировую катастрофу и сигнализировал о ней прежде ее наступления, — однако нужно избежать этого соблазна и учитывать эпоху так называемой «защищенности» — почти полувекowego безоблачного царствования Франца Иосифа, а также периодически обострявшийся балканский вопрос, чреватый локальным конфликтом, но никак не мировой войной с участием около 40 государств. Думается, не фактор предвидения важен в «Песне кавалериста», а константы массового восприятия героики разными поколениями. Это важное качество текста — прямой речи кавалериста, любимого веками вненационального образа, в котором стерты черты одной местной культуры, но закрепились вечная характерность героя в седле, на скаку, способного по первому сигналу трубы лететь навстречу опасности, устрашать врага, быть украшением парада и очаровывать улицы — стариков-ветеранов, женщин, детей. Сусанна Беркель говорит о цикличности такого восприятия, подобный текст легко актуализируется в любой политической ситуации [12].

Что и произошло: песню напечатали в двадцати поэтических антологиях за два первых года войны, ее цитировали газеты. Музыка Легара усилила резонанс. «Кавалерийская песня» стала поистине народной, ее пели в войсках, она пережила Первую мировую войну и пошла в самостоятельную жизнь, вплоть до 1933 года, когда ее пытались возродить активисты Союза еврейских фронтовиков Австрии, но это оказалось невозможным из-за аншлюса.

Сам Легар так формулировал феномен массового признания: «“Песня всадника” Цукермана стала немецкой народной песней мировой войны, потому что она, как никакая другая поэзия того времени, передает настроение, с которым наши солдаты шли на войну тогда. Образный народный язык, искренняя мужская решимость, выражение полной самоотдачи и радостной надежды на победу настолько захватили меня уже при первом чтении нескольких строк стихотворения, что мелодия песни возникла сама собой... Видение безупречного исполнения долга, славной гибели! Сказать это таким простонародным тоном никому после Цукермана не удавалось» [13].

Текст песни действительно мог захватить того, кто сам в общей сложности семнадцать лет прослужил в армии и написал в подобном жанре не один десяток сочинений. Для него это пройденный и прочувствованный материал. Ближайший опус, уже упомянутый нами, — марш «Папаша Радецкий зовет». Кто такой этот «папаша», никому в австрийской армии не надо было объяснять. Имя Йозефа Радецкого (1766–1858) — хладнокровного генерала-карателя, истового служаки, чья карьера длилась более 60 лет, — продолжало безотказно работать в новой эпохе. В немалой степени из-за «Марша Радецкого» Иоганна Штрауса — отца (1848, ор. 228), ставшего неофициальным военным гимном. Будучи полковым капельмейстером, Легар дирижировал его исполнением десятки раз, образ бравого всадника откликнулся у него по меньшей мере двумя ироническими рецепциями: шутливым дуэтом Ганны и Данило о глупом рыцаре в оперетте «Веселая вдова» (№ 8, A-dur), 1905, и дуэтом мальчишек-подмастерьев в детской оперетте-феерии «Петер и Пауль едут в сказочную страну» (№ 8, D-dur), 1906.

Образ рыцаря на коне в «Кавалерийской песне» совершенно другой природы: он не связан с реминисценциями прошлого творчества композитора, а с устоявшейся типологией связан отчасти. Ведущий прием в поэтическом первоисточнике — ирония, но такая, которая в финале смыкается с трагическим гротеском, может быть, черным юмором, предвосхищающим некоторые диалоги ремарковских героев. Они, пережившие Мировую войну, смотрят на нее как в перевернутый бинокль, но с грузом знания, которое другим не дано. Их рассуждения, при всей откровенности, не циничны. Они — продукт пересмотренных слепых патриотических инстинктов, они, по сути, их отрицание, что очень остро почувствовали нацисты в 1930-х и заклеили писателя (не без помощи ветеранов войны) пацифистом.

«Кавалерийская песня» написана Цукерманом от лица рыцаря (Rittersmann), рассуждающего о долге и доблести на краю смерти, почти у земли: на лугу, на пашне, где уже сидят или кружат две галки (в первом куплете), два ворона (во втором) и две вороны (в третьем) — единственные живые свидетели, поджидающие скорую смерть, случится ли она на берегу Дуная, в Польше (опять — Польша) или на фоне пафосного красного заката. Какая разница? Черная романтика всех трех куплетов перебивается в каждом из них рефреном: «Ну и что?!» Или: «Какая разница!» В оригинале звучат три варианта одной и той же устойчивой фигуры речи: “Was liegt daran?!”, “Was ist dabei?!” и “Es ist nicht schad’!”. Конечный же смысл один, особенно в контексте первого номера цикла, где бойцы прибегают к образу игровой кости — что выпадет, тому и быть. Как карта ляжет. Странный поворот мысли, едва ли не идущий в перпендикуляр к официальной идеологической схеме.

Перейдем к третьему смысловому звену «Кавалерийской песни». После каждой похоронной картинке с вороньем, трехкратного «Ну и что?!» следуют последние, закрывающие каждый куплет строки. В них и торжествует, пусть и номинально, надобный времени и обстоятельствам ортодоксальный

смысл австро-немецкого патриотизма. Первый и исчерпывающий его смысл — без трактовок, подголосков и призывов, не приемлющий никакого релятивизма. А именно:

Я буду сражаться как всадник, пока они не заберут мою душу.  
Много сотен тысяч конных полков несутся рысью в Восточном рейхе.  
Я вижу только наши развевающиеся флаги — на Белград!

Патриотизм должен быть слепым, иррациональным, иначе не объяснить фанатичный подъем миллионов, эйфорию от предстоящего истребления друг друга, «когда Жнец смерти придет косить нас» и «я буду первым, кого они похоронят». Весь цикл пронизан возникающими двойными значениями громких слов — их надо сказать. Но и помимо них у настоящих художников возникает надстройка иных, более широких значений.

Судьба Гуго Цукермана будто предсказана им самим. Он, лейтенант запаса, был ранен на перевале Дукла (польско-словацкая граница) в декабре и умер от ран и начавшегося брюшного тифа; был перевезен в его родной город Эгер (Чехия) и там похоронен в именной могиле, в отличие от «безымянного холма в Польше». Через полгода на могилу приехала его вдова Ида и, украсив ее цветами, застрелилась там же из револьвера. Успел ли он услышать музыку Легара к своим стихам, мы не знаем.

Как Легар распорядился текстом? В первую очередь — небанально. Простота формы лишь обостряет желание показать ее гибкость, динамику, но главное — смыслообразование. Три куплета на неизменную подвижную мелодику, ритмику, метр ( $\frac{3}{4}$ ) и тональность (F-dur) → интерлюдия (остинатная фигура трубного клича на  $\frac{4}{4}$ ) → и четвертый, закрывающий куплет как реминисценция первого, но с короткой, на четыре такта, модуляцией в минор (a-moll) и → после временной, как бы накатившей мечтательной грусти (*träumerische*) — возврат к основной тональности на громком, восторженном, почти экзальтированном возгласе “Kämpf ich als Rittersmann” («Я буду сражаться как рыцарь»). Схема (ААВА) не статична, внутри нее — постоянное движение, создаваемое триолями и остинатными фигурами в басах, но более всего мелодикой, построенной на восходящих/нисходящих интонациях. Постоянное противодвижение работает как теза и антитеза — рыцарь в постоянном внутреннем раздумье, взвешивании рисков, последствий. Это релятивное состояние прерывает только скандированная фраза, снимающая сомнения: «Ну и что? Ну и пусть. . .» Рефрен буквально врезается в рассуждения и ставит все по местам: я — рыцарь, я на коне, на Белград!

Не нам выносить моральные оценки содержанию «Кавалерийской песни» и лежащим в ее основе мотивациям. Цукерман в рамках текущих глобальных событий имел и внутреннюю цель — отомстить за кишиневский погром своих соплеменников (1903). Легар, как мы уже сказали, относился к армии профессионально, знал о ней больше остальных, и потому рядом с мажорными интонациями непогрешимой патриотической установки всегда вставала ее тень,

обратная, минорная сторона. «Кавалерийская песня» в художественном отношении абсолютно непогрешима и, наверное, превосходит по своей прозорливости и композиционному мастерству любые параллельные акции заказного характера. Она интонационно близка выходной арии лейтенанта Октавио (№ 4), героя «Джудитты» (1934), последней, закатной, уже не оперетты, а музыкальной драмы Франца Легара. В ней поется о беспричинных чувствах братства и дружбы, просто потому, что они есть и не требуют объяснений; о том, как прекрасна жизнь, потому что в ней есть экспедиционный корпус, знакомые и незнакомые сеньориты, океан, по которому они отправятся в Африку навстречу новым приключениям. Интонации у иных композиторов, как и тембр голоса у вокалистов, с годами не исчезают, а закрепляются как универсальный код художника.

Цикл завершает “Fieber” («Лихорадка») на текст Эрвина Вайля (1885–1942) — самая неожиданная и радикальная песня в контексте заявленного национального патриотизма, как и в контексте творчества Франца Легара, прошлого и будущего. Ни до этой вещи, ни после (он напишет много музыки в разных жанрах) его авторское «я» не будет так перевоплощаться в предлагаемых обстоятельствах поэтической драмы и так освобождаться от внешних обязательств и ожиданий публики, жанровых стереотипов и собственного выработанного композиторского инструментария. Пожалуй, только оркестровое мышление и техника, с молодости очень убедительные, останутся с ним пожизненно, во многом спасая от банальности предлагаемого литературного материала, поднимая его на иные высоты и договаривая авторские намерения. Его не зря назвали «пленником мастерства».

Память жанра Lied как трансляции кризисных душевных переживаний, в отличие от предыдущих песен цикла, оживляется в «Лихорадке» при экстренных обстоятельствах. Венские реалии окончательно притушили патриотические манифестации и овации; теперь если они где и возникали, то на фоне дефицита и роста цен на продовольствие, введения продуктовых и хлебных карточек, очередей в супораздаточные, забастовок на предприятиях, девальвации и черного рынка; в обиход вошли слова: противогаз, траншея, госпиталь, ампутация.

В 20-х числах августа на Восточном фронте, в Карпатах и в Галиции, результативное наступление русских сметает хваленую австрийскую армию: 250 тысяч убитых и раненых, 100 тысяч пленных, 18-дневное отступление и потеря больших территорий восточных провинций империи. Офицер генерального штаба Антон Легар, брат композитора, с первых дней на Восточном фронте (места действия предыдущих песен), 17 сентября приходит известие о его тяжелом ранении, критическом состоянии и угрозе ампутации левой ноги. Легар-старший выдвигается в полевой госпиталь, и оттуда безнадежного раненого перевозят в Вену, в клинику хофрата Антона Айзельсберга (один из величайших хирургов своего времени). «Со всем присущим ему жизненным очарованием он занялся моим спасением, — рассказывал впоследствии Антон о старшем брате. — Дни и ночи он был у моей больничной койки — мерил мне



температуру, готовил мне еду каждый час, был постоянно рядом со мной, и все вокруг меня обрели волю к жизни. Я выжил и должен был жить» [14, р. 171].

Пережитое Легар экспонирует через минус-прием, то есть не через историческое нагнетание эмоций или разработку иллюстративного ряда, а, напротив, через хладнокровное, декламационное изложение почти минималистического тематизма. В горячее сознание раненого кадета вставляются звуковые цитаты мирной жизни. Они обозначают круг его эмоций: вальс, воспоминание о светловолосой девушке на балу, призывы трубы, обрывки «Марша Радецкого» и Ракоци-марша (видно, умирающий — венгр, как и Антон). Все это мешается в угасающем сознании хаотичным коллажем, ни одно воспоминание не имеет развития, это кратковременные просветления мысли перед концом. При этом достигается предельная интонационная выразительность. Как всегда, сложное вырастает у Легара из простоты и стремится к метафизическим измерениям («Дуэт о снах» из «Веселой вдовы», «Вольга-лид» из «Царевича», серенада Армана из «Фраскиты» и др.).

Органичное рождение формы диктует ее сложную структуру. В отличие от форматов предыдущих номеров (каждый из них длится около двух — двух с половиной минут), «Лихорадка» вырастает в почти 13-минутный монолог тенора, построенный по принципу сквозного развития, имеющий 8 метрических и 20 тональных перемен; а введение атональности, насыщенный хроматизм, диссонансы уплотняют фактуру. Вокальная линия никогда не совпадает с аккомпанементом, намеренно идет в отрыв, то есть совершенно противоположно тому, что было в предыдущих четырех номерах, где голос постоянно привязан к инструменту и им управляется. Хаотическое, бредовое состояние лирического героя здесь подчеркнуто комплексом этих и иных, впервые появляющихся у Легара приемов. Интересно, что с ними он справляется, как если бы их давно освоил или принадлежал к современной ему нововенской школе. Более того, новые детали композиторского языка преломлены настолько органично смыслу и тексту Вайля, что воспринимаешь их не формальным модернистским приемом, а естественной музыкальной речью. «Лихорадка» — в первую очередь вокальное произведение, речитатив удобно сопряжен с голосом, прекрасно поется. Голос равноправен с фортепианной фактурой; они наделены определенной автономностью, как мы сказали, но между ними постоянное взаимодействие: автор — единственный свидетель последних минут жизни героя. Их общая образная сфера — воссоздаваемая и проживаемая гнетущая тишина госпиталя. Ее нарушают шепот, спорадические вскрики, вздохи, а также воображаемые звуки, продуцируемые подсознанием: остигатный комплекс (нисходящие интервалы терции и тритона) попеременно в верхней и в нижней строках партитуры открывают и закольцовывают сочинение. Лейтмотив многозначен и раскрывается разными смыслами: еще теплящийся, но угасающий вместе с сознанием сердечный ритм или же тихие неумолимые шаги смерти по палате — от одной кровати к другой.

Картины гибели и умирания в контексте европейского модерна начала XX века были одной из доминант, хорошо освоенной литературой,

драматическим и музыкальным театром, изобразительным искусством: хореографическая миниатюра «Лебедь» Михаила Фокина, опера «Саломея» Рихарда Штрауса, европейская и русская поэзия («Самоубийство» Николая Гумилева) и др. Сцены смерти становились специализацией экзотических гастролеров. Е. Шахматова подробно описывает японскую гейшу, впоследствии танцовщицу и исполнительницу пантомим Оота Хизу — Ганако; она позировала Огюсту Родену для «Головы смерти» (1906): «Во время сеансов он просил ее вновь и вновь изображать предсмертную агонию... Эту работу скульптора принимали долгое время за посмертную маску Бетховена» [15, с. 135]. Она гастролировала в Вене, Флоренции, Санкт-Петербурге и Москве, где ее видели Мейерхольд, Айседора Дункан, Станиславский. Всех поражала ее способность воспроизводить процесс угасания живой жизни будто в замедленной съемке. Николай Евреинов: «О! Как ты умирала, ты тихо щebetала, будто раненая птица... Ты так вздохнула, так взглянула детскими глазами на этот мир, с которым расстаешься...» [16, с. 876].

В. Юрьев: «Удар ножа... Кровь заливает шею, обрызгивает подбородок... Несколько мгновений борьбы со смертью, предсмертные содрогания и смерть, переданная с невероятным, непревзойденным реализмом и так просто, без крика, без лишних движений. Вы видите, как уходит из тела жизнь, и как падает уже мертвое тело... Какой потрясающий, жуткий финал! Какая огромная драматическая артистка!» [17, с. 11].

Музыкальная поэма Легара — Вайля, будучи формально близкой модному и в Вене тренду распада и умирания, ничего общего не имеет с эстетизацией смерти в модернистско-декадентском духе. Смерть для Легара, сочинителя веселых оперетт, — не предмет любования, но предмет глубокого переживания в музыкально-поэтической форме. Даже в форме душевного потрясения, чуждого трагической позе и вычурной театральности. Взгляд авторов объективен как врачебный диагноз.

«Свет! Сестра, света! Лампа светит так тускло, мне тяжело, будто на мне тысяча центнеров. Я так устал, и воздух в зале горячий и спертый...» — первые реплики (нерифмованная проза) будто очнувшегося от забытья пациента после продолжительного (24 такта) вступления из блуждающих гармоний и заявляющего лейтмотив неясного ночного передвижения. Перемены реальности и галлюцинаций — основной конструктивный прием «Лихорадки». Они следуют внезапно, без цезур и в музыкальном отношении разделены на строго тональную музыку (сфера романтических воспоминаний из мирной жизни) и «новую тональность» (выражение Ю. Н. Холопова), под которой мы в данном случае подразумеваем распад логических связей и погружение в беспмятство горячки. Трагизм сопоставления в тонкой грани, разделяющей почти мгновенно радость и боль, моменты счастья и утраты его, энергию борьбы и бессилие прикованного к кровати. Словом, жизнь и смерть, и нельзя сказать, какая из двух сторон бытия выписана Легаром острее и ярче. Вспыхивают темы военных маршей — и, кажется, раздвигают стены больничной палаты. Ворвался вальс, неслыханный момент счастья встречи с юной особой,

ожидания танца — и перекрыл физическую боль, смерти как бы не существует в эти несколько коротких тактов (четыре проведения вальсовых тем). И наоборот: стертая, атональная, сухая графика речитатива постепенно отключает от дорогих воспоминаний: «Ты тоже здесь, мама <...>, какой подарок». И последнее видение: «На заклеенных инеем окнах горит утренний свет», фраза, как в затухающей кардиограмме, вытягивается в линейку на одной ноте ( $g^1$ ). Герой, рвавшийся в восторженной экзальтации на бал и на плац, звавший сестру, просивший воды, света, этот герой тихо замирает и «белым», гармонически и тембрально не окрашенным звуком констатирует собственную смерть: «Господин доктор, кадет на восьмой кровати мертв». Еще четыре такта постлюдии в *c-moll*, и остигатные шаги — мы понимаем чьи — затухают. Пошли к другой постели.

Авторы сочинения и прототип их героя близки к некоему краю, их трагический опыт решил все — эстетику, документальную и художественную правду. Антон выжил и через несколько месяцев был признан годным только к работе в канцелярии военного министерства, где вскоре стал полковником. В 1916 году ему удалось вернуться в действующую армию, сначала в Тироль, затем на итальянский фронт. Он был амбициозен и «не мог смириться с тем, что каждый, кто встречался с ним, сразу спрашивал его: “Ах, вы, наверное, брат того самого...?”» [18, s. 166]. В конце войны стал кавалером Рыцарского креста военного ордена Марии Терезии, в связи с чем ему был пожалован титул венгерского барона (привилегия немецкого аристократа). С войны пришел генерал-майором (в 38 лет). Уже после войны его энергии хватило на безрассудный поступок — попытку реставрации королевского трона в интересах низложенной четы Карла I и его супруги Циты. Специальная военная операция была спланирована в Шопроне в октябре 1921 года, но провалилась благодаря оперативно поднятым военным подразделениям регента Николауса фон Хорти; зачинщик барон Антон Легар располагал несколькими сторонниками, ретировался, бежал в Чехию, откуда при поддержке Макса Палленберга был переброшен в Вену и водворился в доме у старшего брата на Теобальдгассе [14, p. 182].

В характере Антона воплотились почти фольклорные представления о народном герое — смельчаке, решительном, отважном. С другой стороны — и это совершенно по-австрийски! — лиричном и мечтательном идеалисте: «...я <...> всегда был солдатом и офицером душой и телом, с большим энтузиазмом участвовал в этой злополучной войне» [19].

В камерном вокальном наследии Легара есть песня на слова Антона «Милая возлюбленная» (1899, ор. 52). Ему 24 года, уже закончил школу кадетов, тем не менее он пишет: «...я впервые увидел этот цветок, мою милую возлюбленную, когда она была еще ребенком; <...> розочка цвела, *Liebchen traut* становилась прекраснее, чем я когда-либо мог себе представить...» (вольный перевод). Стихи в альбом. Но музыка Легара облагородит все. Важно другое: понять и принять эти, казалось бы, разительные культурные колебания австрийца от воинственной удали до салонных нежностей: *süßen, küssen*,

Liebchen, Rosen... Они проявились, как мы говорили, и в характере австрийских маршей, соединивших воинственность с легкой расслабленностью.

Беспрецедентный напор трагических событий «железного времени» продолжал испытывать австрийскую идентичность: смерть старого императора Франца Иосифа I (1916), капитуляция Австро-Венгрии и Германии в войне (1918), бегство из страны железного кайзера Вильгельма II и изгнание воцарившегося на короткое время Карла I; провозглашение Австрии Республикой (1918); потери в ближнем кругу Легара — погибли на войне сыновья директора «Театра ан дер Вин» Вильгельма Карчага и издателя Йозефа Вайнбергера. Трагическое же разрешение судьбы Эрвина Вайля было отложено. Родившийся в Вене в 1885 году, учившийся в университетах Цюриха и Мюнхена, к 1920-м годам получивший известность как автор исторических романов, он в ноябре 1941 года был депортирован в концлагерь Терезиенштадт, в январе 1942 года перевезен в лагерь под Ригой (Латвия), где вскоре погиб.

История с Антоном в госпитале принадлежала «к самым печальным воспоминаниям жизни» Легара: «...он терпел такие невыносимые боли, что нужно было постоянно быть у его постели с водой» [19]. Это еще живое душевное состояние он передал и укрупнил, оркестровав «Лихорадку» и продирижировав ею в Венской академии художеств 10 марта 1917 года. Второе рождение сочинения получило авторское обозначение «Музыкальная поэма для тенора и оркестра». Масштаб замысла прочувствован заново: в музыке зазвучали более объемно продолжительные инструментальные фрагменты, особенно тугийная тема Ракоци-марша, буквально сотрясающая последние силы умирающего своим трагическим контрапунктом — блеском и парадностью; возникло скрипичное соло; диапазон сольной партии (cis<sup>1</sup> — a<sup>2</sup>) будто вырос на кульминации (a<sup>2</sup>), подчеркнув эмоциональный градус («сражаться за славу и за право»). Незаурядное сочинение обрело новое звучание в свете симфонического мастерства Легара<sup>2</sup>.

«Травматическое военное переживание вызвало самый необычайный эксперимент Легара, словно собственное документальное кинематографическое повествование о времени», — писал исследователь его творчества Стефан Фрей [20, s. 181].

Первый биограф композитора Эрнст Дэчей также указывает на серьезность сочинения, его точное воздействие при минимальном пафосе: «Радикальные гармонии преобразуют патологические процессы в мелодию» [21, s. 119].

Песенный раздел творчества Франца Легара, как и камерно-инструментальный, сравнительно недавно был открыт для подробного изучения и звукозаписи. Издательство Glocken Verlag, основанное в Вене самим композитором для публикации собственных сочинений (1935), ныне находящееся в Лондоне, выпустило четыре тетради “Lehár, Franz. The Complete Art Songs of Franz Lehár” (Edited by Andrew Lamb. 4 vols. London: Glocken Verlag, 2002–2011);

<sup>2</sup> Об этом позволяют судить две студийные записи: Franz Lehár: *Symphonic Works*. Robert Gambill (tenor) and the Radio-Philharmonie Hannover des NDR conducted by Klaus-peter Seibel. СРО 999 423–2. 1997; Franz Lehar: *Fieber für Tenor & großes Orchester*. Christine Rice, Stuart Skelton, BBC Symphony Orchestra, Edward Gardner / Chandos, DDD, 2020 / Bestellnummer: 10378638 / 2021.

85 сочинений в песенном жанре позволили судить об этой стороне творчества композитора более определенно, как и о нем самом. В Lieder, созданных большей частью по случаю или по заказу (в Вене заказ, мы говорили, — позитивный и конструктивный фактор), Легар оказался и мастером простой формы, и психологом в той мере, чтобы не нагружать излишним смыслом то, что не требует нагрузок. С другой стороны, запечатлел моменты реальности в широком диапазоне ее проявлений — от радостного мгновения, влюбленности, лирического настроения до тоски, потерянности и отчаяния. Словом, его песни вобрали в себя все свойственное живому человеку — именно поэтому некоторые из них можно назвать моментами запечатленного бытия.

При этом композитор оставался суверенным творцом, не принимая всецело диктата политической конъюнктуры, проявляя патриотичность прежде всего по отношению к человеческому индивидууму, — цикл «Из железного времени» это прекрасно иллюстрирует. Трое из пяти героев гибнут или готовы погибнуть по первому зову трубы; место действия, точнее, пространство, освоенное музыкой и голосом, — кладбище, безымянная могила и госпитальная палата для безнадежных пациентов; метапространство же — душевный космос человека в роковые для него мгновения; общее настроение и интонация — ирония, скепсис и отпевание покойных.

За пределами статьи остались тематически примыкающие к циклу сочинения: несколько маршей, «Военная песнь» на слова Игнаца Шницера; а также специально отмечаемые нами лирические пьесы для голоса, связанные с рецепцией военных событий не в пропагандистском, а в лирико-трагическом их восприятии: «Сибирская ночь» (*Sibirische Nacht*) и «Возьми меня с собой, осень» (*Nimm mich mit, o Herbst*). Обе написаны на одну музыку, но на тексты двух разных авторов. Они открывают особую тему австрийских военнопленных в России, требующую специального рассмотрения.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Колесников А. Г. Детский альбом Франца Легара // Музыкальная жизнь. 2014. №7–8. С. 92–95.
2. Salten F. Der Entscheidungstag in Wien // Berliner Tageblatt. 1914. 27 Juli.
3. Sprengel P., Streim G. Berliner und Wiener Moderne: Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik. Wien; Köln; Weimar: Böhlau, 1998. — 718 s.
4. Берлиоз Г. Мемуары / пер. с фр. О. К. Слэзкиной. М.: Музыка, 1967. — 895 с.
5. Hilberg R. The Destruction of the European Jews. Chicago: Quadrangle Books, 1961. — 788 p.
6. Колесников А. Г. Оперетты Франца Легара и он сам. М.: Театралис, 2013. — 424 с.
7. Цвейг С. Вчерашний мир. М.: Радуга. 1991. — 542 с.
8. Women Munition Workers (1914) // British Pathé. URL: <https://www.britishpathe.com/asset/74019/> (дата обращения: 19.11.2022).
9. [K.] Die Blaue Mazur. Lehar-Premiere in Metropol-Theater // Berliner Zeitung am Mittag. 1921. 29 März.
10. Кузмин М. «Фраскита» // Красная газета. Вечерний выпуск. 1924. 20 окт. № 239 (629). С. 4.
11. Гофмансталь Г. Избранное: М.: Искусство, 1995. — 846 с.
12. Korbel S. His name will survive the war: Hugo Zuckermann's Austrian Riding Song. URL: <https://deuschelieder.wordpress.com/2015/07/27/sein-name-wird-den-krieg-ueberleben-hugozuckermanns-oesterreichischer-reiterlied-als-paradigmatischer-zyklus-populaerer-kriegslyrik/> (дата обращения: 19.11.2022).

13. In Memoriam Dr. Hugo Zuckermann // *Jüdische Front*. 1933. 27 Februar.
14. Grun B. *Gold and Silver. The life and times of Franz Lehár*. London: W. H. Allen, 1970. — 300 p.
15. Шахматова Е. В. Транскультурный диалог европейского модерна и японского традиционного театра в начале XX в. // *Обсерватория культуры*. 2010. № 4. С. 133–137.
16. Евреинов Н. [Гастроли Ганак] // *Театр и искусство*. 1909. № 49. С. 876.
17. Юрьев В. Гастроли Ганак // *Рампа и жизнь*. 1913. № 4. С. 11.
18. Schneiderei O. *Franz Lehár. Eine Biographie in Zitaten*. Berlin: Lied der Zeit Musikverlag, 1984. — 378 s.
19. Marilaun K. *Franz Lehár über Oberst Lehár: Aus einem Gespräch mit dem Komponisten* // *Neues Wiener Journal*. 1919. 12 November.
20. Frey S. «Was sagt ihr zu diesem Erfolg». *Franz Lehár und die Unterhaltungsmusik des 20 Jahrhunderts*. Frankfurt am Main; Leipzig: Insel Verlag, 1999. — 459 s.
21. Decsey E. *Franz Lehár*. Berlin: Drei Masken Verlag, 1924. — 154 s.

## REFERENCES

1. Kolesnikov A. G. *Detskiy al'bom Frantsa Legara* [Franz Lehár's Children's Album]. *Muzikalnaia jhizn*. 2014, no. 7–8, p. 92–95.
2. Salten F. *Der Entscheidungstag in Wien*. *Berliner Tageblatt*. 1914, 27 Juli.
3. Sprengel P., Streim G. *Berliner und Wiener Moderne: Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik*. Wien; Köln; Weimar: Böhlau, 1998, 718 p.
4. Berlioz G. *Memuary/per. s fr. O. K. Slyozkinoj* [Memoirs. Trans. by O. K. Slezkina]. Moscow: Muzyka, 1967. 895 p.
5. Hilberg R. *The Destruction of the European Jews*. Chicago: Quadrangle Books, 1961, 788 p.
6. Kolesnikov A. G. *Operetty Frantsa Legara i on sam* [Operettas by Franz Lehár and himself]. Moscow: Teatralis, 2013, 424 p.
7. Zweig S. *Vchershniy mir* [Yesterday's world.]. Moscow: Raduga, 1991, 542 p.
8. *Women Munition Workers (1914)*. British Pathé. Available from: <https://www.britishpathe.com/asset/74019/> [Accessed 19<sup>th</sup> November 2022].
9. [K.] *Die Blaue Mazur. Lehár-Premiere in Metropol-Theater*. *Berliner Zeitung am Mittag*. 1921, 29 März.
10. Kuzmin M. "Fraskita" ["Frasquita"]. *Krasnaya gazeta*. Vecherniy vypusk. 1924, 20th October, no. 239 (629), p. 4.
11. Hofmansthal G. *Izbrannoye* [Selected works]. Moscow: Iskusstvo. 1995, 846 p.
12. Korb S. *His name will survive the war: Hugo Zuckermann's Austrian Riding Song*. Available from: <https://deutschelieder.wordpress.com/2015/07/27/sein-name-wird-den-krieg-ueberleben-hugozuckermans-oesterreichisches-reiterlied-als-paradigmatischer-zyklus-populaerer-kriegslyrik/> [Accessed 19<sup>th</sup> November 2022].
13. In Memoriam Dr. Hugo Zuckermann. *Jüdische Front*. 1933, 27 Februar.
14. Grun B. *Gold and Silver. The life and times of Franz Lehár*. London: W. H. Allen, 1970, 300 p.
15. Shakhmatova E. V. *Transkul'turnyj dialog yevropeyskogo moderna i yaponskogo traditsionnogo teatra v nachale XX v.* [Transcultural dialogue between European modern and Japanese traditional theatre at the beginning of the 20<sup>th</sup> century]. *Observatoriya kul'tury*. 2010, no. 4, p. 133–137.
16. Evreinov N. *Gastrol'i Ganako* [Ganaco's tour]. *Teatr i iskusstvo*. 1909, no. 49, p. 876.
17. Juriev V. *Gastrol'i Ganako* [Ganaco's tour]. *Rampa i zhizn*. 1913, no. 4, p. 11.
18. Schneiderei O. *Franz Lehár. Eiene Biographie in Zitaten*. Berlin (Ost): Lied der Zeit Musikverlag, 1984, 378 p.
19. Marilaun K. *Franz Lehár über Oberst Lehár: Aus einem Gespräch mit dem Komponisten*. *Neues Wiener Journal*. 1919, 12 November.
20. Frey S. "Was sagt ihr zu diesem Erfolg". *Franz Lehár und die Unterhaltungsmusik des 20 Jahrhunderts*. Frankfurt am Main; Leipzig: Insel Verlag, 1999, 459 p.
21. Decsey E. *Franz Lehár*. Berlin: Drei Masken Verlag, 1924, 154 p.

#### 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: 19.01.2023

Отредактирована: 03.05.2023

Принята к публикации: 12.05.2023

Received: 19.01.2023

Revised: 03.05.2023

Accepted: 12.05.2023

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Колесников А. Г. Вокальный цикл Франца Легара «Из железного времени» и грани австрийского патриотизма 1914–1918 годов // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 2. С. 83–103.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-83-103

EDN LPVRMR

#### FOR CITATION

Kolesnikov A. G. Franz Lehár's vocal cycle "Aus eiserner Zeit" and the Facets of Austrian Patriotism 1914–1918. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2023, no. 2, pp. 83–103.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-83-103

EDN LPVRMR

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-104-117  
EDN ZIYOJL  
УДК 792.03(450):792.09+ 821.131.1-22

Ю. В. Новохатская  
Российский институт театрального искусства — ГИТИС,  
Москва, Россия  
ORCID: 0000-0002-3323-0633

## Проблема народной религиозности в творчестве Дарио Фо

### АННОТАЦИЯ

Моноспектакль Дарио Фо «Мистерия-буфф» считается одной из главных работ драматурга, его визитной карточкой. Эта постановка представляет собой череду историй, основанных на евангельских апокрифах — библейских сюжетах, не вошедших по каким-то причинам в официальные каноны. Причины эти драматург видит в народном происхождении данных историй, в их остроте и злободневности. При кажущейся легкости и простоте, они наполнены бунтарским, свободолюбивым духом, явно идущим вразрез с официальной доктриной власти.

Как истинный джулларе (от ит. *giullare* — комедиант, шут), Дарио Фо рассказывает эти сюжеты со сцены, будучи один на один со своим зрителем. Такая форма общения с публикой была ему близка. Объяснение этого феномена во многом кроется в детстве драматурга, в том окружении, в котором он вырос. Значительная часть настоящей статьи посвящена обзору первых лет жизни Дарио Фо и его общению с народными рассказчиками из окрестностей озера Маджоре, которые, безусловно, оказали сильное влияние на его личностное и профессиональное становление.

Все богатство народной итальянской культуры комедиант раскрывает через аспекты народной итальянской религиозности. Далекий от официальной церкви, он оказался невероятно близок фольклорным традициям и национальным культурным ценностям. Главная цель настоящей статьи состоит в том, чтобы проанализировать и раскрыть значение «веры простецов» в творчестве Дарио Фо, а также продемонстрировать то социально ангажированное преломление, которое она приобрела, на примере его ключевого произведения «Мистерия-буфф».

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Дарио Фо, «Мистерия-буфф», народные рассказчики, апокрифы, итальянский театр, народность.



DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-104-117  
EDN ZIYOJL  
УДК 792.03(450):792.09+ 821.131.1-22

Yuliya V. Novokhatskaya  
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),  
Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0002-3323-0633

## The problem of folk religiosity in the creative work of Dario Fo

### ABSTRACT

Dario Fo's one-actor performance "Mystery-buff" is justly considered one of the playwright's main works, his hallmark. This production is a series of stories based on the Evangel apocrypha — biblical stories that, for some reasons, were not included in the official canons. The playwright sees such reasons in the folk origin of these stories, in their poignancy and topicality. Seemingly light and simple, they are nevertheless filled with a rebellious, freedom-loving spirit, that obviously goes against the official doctrine of power.

As a true giullare, Dario Fo tells these stories from the stage while being one-on-one with his spectators. This form of communication with the audience was very close to him. The explanation for this phenomenon lies largely in the playwright's childhood and the environment in which he grew up. Consequently, a significant part of this article focuses on the first years of Dario Fo's life and his communication with the folk storytellers of Lake Maggiore, who, definitely, greatly influenced his personal and professional formation.

The comedian reveals all the wealth of Italian folk culture through the prism of Italian folk religiosity. Being far from the official church, he turned out to be incredibly close to folk traditions and national cultural values. The main purpose of this article is to analyze and reveal the meaning of the "faith of the commoners" in the art of Dario Fo, as well as to demonstrate the social angle that acquired, as exemplified in his key work "Mystery-buff".

### KEYWORDS

Dario Fo, "Mystery-buff", folk storytellers, Biblical apocrypha, Italian theatre, national spirit.

«Я атеист и в Бога не верю» — эту фразу нередко можно встретить в многочисленных книгах и интервью Дарио Фо (1926–2016). Убежденный коммунист, никогда не состоявший в коммунистической партии, в еще большей степени он был убежденным гуманистом, для которого свобода и достоинство простого человека всегда оставались неизменными ценностями. Выдающийся мастер итальянской сцены — режиссер, актер, сценограф, нобелевский лауреат, создатель собственного театра — пожалуй, самый народный из всех итальянских драматургов. Даже не веря в Бога, он оставался Богом поцелованным. Свои заветы он проповедовал не с церковной кафедры, а с театральных подмостков — но их искренность, глубина и человечность не уступали католическим канонам. Во многом поэтому его творчество нередко вызывало «острую полемику со стороны, казалось бы, столь несхожих групп, как католическая церковь и коммунистическая партия» [1, р. 9].

Однако, несмотря на всю яркость и самобытность личности Дарио Фо, несмотря на его колоссальный вклад в развитие мировой драматургии, в отечественном театроведении его фигура остается мало изучена. Пожалуй, наиболее точное описание жизни и творчества Дарио Фо на данный момент принадлежит М. Г. Скорняковой, которое она представила в сопроводительной статье, опубликованной в сборнике «Драматурги — лауреаты Нобелевской премии» [2]. Не менее значимой остается исследовательская работа Е. Н. Рогозиной [3], часть которой посвящена творчеству великого комедианта, но рассматривает она его в контексте итальянской игровой традиции XX века наряду с другими выдающимися художниками (Феллини, Антониони, Пиранделло, Стрелер).

Представленные в настоящей статье сведения почерпнуты главным образом из италоязычных и англоязычных научных источников и впервые вводятся в научный оборот отечественного театроведения.

Богатство зарубежных информационных ресурсов в данном случае абсолютно закономерно, так как и сегодня фигура Дарио Фо вызывает немалый интерес у исследователей всего мира. Это неудивительно, ведь под его талантливый пером рождались пьесы, многие из которых стали известными далеко за пределами Италии, — гротескные, злободневные, полные юмора и сатиры. Безусловно, они носили острый, социально ангажированный характер. С самого начала своего творческого пути Дарио Фо не боялся идти вразрез с существовавшей на тот момент политической доктриной. В своих многочисленных интервью он открыто говорил о том, что его «цель остается неизменной — предложить театр, который бы отражал социальную несправедливость, изобличал пороки людей, в чьих руках находится власть» [4, р. 77]. Нередко Фо становился объектом особого внимания со стороны правящих (и не только) кругов. С итальянской цензурой 1950–1960-х годов [5, с. 62–67] он сталкивался не раз, но подобный опыт не только не останавливал драматурга, а скорее, наоборот, вызывал у него творческий азарт. В этом не было безрассудства: довольно рано Фо понял, что у него есть мощный и надежный инструмент в борьбе с политическими притеснениями — безоговорочная

любовь публики, тот горячий отклик, который он находил в зале. Талант, юмор, артистизм способны разрушить любые стены, в том числе и на пути к зрительским сердцам. «Не играйте с архангелами», «Случайная смерть анархиста», «Свободная пара» — пожалуй, наиболее известные произведения Дарио Фо, полные едкой сатиры, направленные против бюрократии, неравенства, общественного произвола.

Однако было бы крайне несправедливо ограничивать творчество драматурга исключительно рамками политического театра. «В своем оригинальном прочтении пьесы Фо богаты поэтической игрой слов, замысловатой ритмической структурой и визуализированными отсылками к средневековой живописи — которые, увы, нередко теряются при переводе на другие языки» [6, р. 171]. Кроме того, «несмотря на всю серьезность тем, его постановки всегда сохраняют видимое очарование и волшебство детского театра» [7, р. 76]. Пожалуй, самым очевидным доказательством всей глубины и богатства художественного мира Фо служит пьеса, которая стоит особняком по отношению ко всем остальным, — пьеса, которую он исполнял более тридцати лет. Во многом благодаря этому произведению Дарио Фо получил Нобелевскую премию по литературе с формулировкой «за то, что он, подражая средневековым шутам, порицает власть и защищает достоинство угнетенных» [8, р. 4]. Речь, конечно, идет о «Мистерии-буфф», чье название нередко ассоциируется с одноименной пьесой В. Маяковского. Дарио Фо был хорошо знаком с творчеством советского поэта и давал высокую художественную оценку его работам, однако вдохновение для создания своего спектакля, своей «Мистерии-буфф» Фо черпал отнюдь не в произведении русского футуриста, а в итальянской народной культуре — именно к ее основам устремляется драматург, изучая наследие средневековых менестрелей.

Пьеса была написана и поставлена в 1969 году, хотя эта точка отсчета весьма условна, так как и задолго до этого Фо неоднократно обращался к сюжетам евангельских апокрифов, которые легли в основу всего произведения. На протяжении многих лет «Мистерия-буфф» дорабатывалась, видоизменялась, пополнялась новыми сюжетами. Собственно, эту пьесу Дарио Фо даже не столько писал, сколько реконструировал, опираясь на средневековые тексты, переводя и адаптируя их к реалиям сегодняшнего дня. Работая с таким материалом, Фо проявил себя не только как драматург, но и как профессиональный историк, культуролог: он не просто заимствовал сюжеты, он их пристально исследовал. Для него было недостаточно воспроизвести фабулу — Фо подробно изучал исторические обстоятельства, причинно-следственные связи, повлиявшие на появление того или иного фольклорного предания.

Что такое апокриф? Это библейская история, не вошедшая по каким-то причинам в официальные церковные летописи. В чем кроются эти причины? Чем эти народные байки так не угодили священнослужителям? Вот главный вопрос, которым задавался Дарио Фо. Очевидно, что он нашел на него ответ: все эти сказания повествуют не о Боге, а о людях, которые этого Бога ищут в своем сердце, а не на небе и тем более не под сводами соборов.

«Мистерия-буфф» представляет собой череду удивительных историй, написанных в абсолютно оригинальном, народном духе. Среди них мы находим и сатирический рассказ «Каин и Авель», он же «Бедный карлик» (“Роег папо”, что с ломбардского языка скорее переводится как «бедный малыш» и часто используется матерями в качестве обращения к собственным детям). Особенность этой истории заключается в том, что она хоть и повторяет сюжет известной ветхозаветной притчи, на самом деле являла собой этаким перевертыш, где симпатия автора, а вместе с ним читательская, неожиданно оказывалась на стороне старшего брата. Каин у Фо — несчастный карлик, который пытается подражать прекрасному Авелю, но его постоянно преследуют неудачи. Охваченный ревностью, терзаемый гордостью, он не справляется со своими чувствами. Доведенный до отчаяния, он убивает Авеля — а убив, разражается слезами раскаяния, на что Бог, уже тогда представленный у Фо весьма самодовольным и снисходительным, заявляет: «Оставьте Каина! Это моя вина. Должен признать, парнишка получился у меня не очень удачно. Бедный карлик!» Важно отметить, что и сам автор дает своему герою оценку «земную», лишенную религиозной патетики. По мнению Дарио Фо, Каин — это человек, а Авель — святой; и человек, несовершенный, со всем своим гневом, со всей своей болью, ему нравится больше, нежели святой, благоразумный и непогрешимый.

Драматург утверждал, что эта симпатия к простому человеку со всеми его слабостями есть главный ключ к его театру и, что немаловажно, к «Мистерии-буфф». Да, очевидно, что именно эти слабости делают героев пьесы такими понятными, близкими нам сегодня, но очевидно также и то, что с такой сюжетной трактовкой войти в некий официальный канон у них, пожалуй, не было шансов: многие персонажи этих историй позволяли себе думать, бунтовать и высмеивать — но Бога ли? Гораздо хуже: власть имущих и отцов церкви.

Надо признать, что и в XX веке эти апокрифы в интерпретации Дарио Фо вызвали бурное негодование священнослужителей. «Газета Ватикана “Римский обозреватель” назвала “Мистирию-буфф” самой богохульной постановкой в истории и обвинила Фо в идеологическом насилии, направленном якобы против религиозных ценностей итальянцев, но на самом деле — имеющей своей целью (ни много ни мало!) дезинтеграцию всего итальянского государства <...> Несмотря на то, что пьеса обращает зрителя к Средневековью, автор постоянно подчеркивает связь и проводит поразительные параллели с днем сегодняшним» [1, р. 12]. И помогает ему в этом вереница удивительных персонажей — от пьяниц и блудниц до шутов и ангелов, — словно сошедших со страниц исторических рукописей, которые хранятся в архивах итальянских монастырей; все они оживают перед нами благодаря блестящему таланту Дарио Фо.

«Кроме сатирических фарсов, которые переведены и широко известны во всем мире, Фо также сумел создать (а точнее, воссоздать. — Ю. Н.) уникальный, только ему свойственный вид спектакля — “джулларату”. Основанная на различных элементах народных представлений и традициях устных



Фото 1. Дарио Фо. Сцена из спектакля «Мистерия-буфф». 1977. Трансляция спектакля по итальянскому телевидению RAI / Dario Fo. A scene from "Mistero Buffo". 1977. Broadcast of the play on RAI TV-channel. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9EdIFECzTVE&t=443s>

рассказов джуларата — это повествовательный жанр, хотя Фо непрестанно перемежает повествование с актерской игрой» [9, р. 277]. Примером ее как раз и является «Мистерия-буфф» (фото 1).

Вся эта постановка<sup>1</sup> представляет собой моноспектакль, завораживающий диалог актера со зрителем. Вы не увидите здесь красочных костюмов, ярких декораций, особых спецэффектов. На пустой сцене появляется человек в обычных джинсах и водолазке, на которой закреплен переносной микрофон. На первый взгляд все кажется очень будничным и тривиальным, но только на первый взгляд, ибо в эту самую минуту срабатывает главный «спецэффект» этого спектакля, который держит внимание зрителя, — невероятная харизма актера, его обаяние и талант рассказчика, позволяющие ему легко и непринужденно сплести удивительное кружево из народных историй.

Тони Митчелл, один из ведущих исследователей творчества итальянского комедианта, в своей работе «Дарио Фо: придворный шут народа» приводит слова самого драматурга о специфике театрального лицедейства: «Что отличает великих актеров от обычных, так это их гибкость. У них есть точное понимание всей техники актерской игры — понимание это настолько глубоко и сами они настолько вовлечены в процесс, что <...> ты никогда не увидишь ни малейших усилий с их стороны. Они заставляют тебя забыть, что играют» [10, р. 10]. При этом Митчелл убежден, что подобное описание актерской гибкости абсолютно справедливо

<sup>1</sup> *Mistero Buffo* — Dario Fo // Antonio De Angelis. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=9EdIFECzTVE&t=433s> (дата обращения: 26.03.2023).

и для самого Дарио Фо. Используя лишь мимику и жесты, он перевоплощается на глазах у публики в самых разных героев, будь то крестьяне или священнослужители. Импровизация Фо кажется легкой и непринужденной, но она всегда детально проработана. Его манера игры — это высокопрофессиональная актерская техника, требующая немало мастерства.

В постановке «Мистерии-буфф» нет драматургического текста в привычном нам понимании. Следуя традициям средневековых комедиантов, Дарио Фо берет за основу лишь общий сюжет, некую канву повествования, отталкиваясь от которой «пишет» пьесу здесь и сейчас, под конкретного зрителя.

Неслучайно его называют итальянским джулларе (от итал. *giullare*) XX века. Но задача истинного джулларе состоит не только в том, чтобы смешить и увлекательно рассказывать истории, а в том, чтобы «глаголом жечь сердца людей». «Наша цель — заставить людей смеяться. Но не просто смеяться, а размышлять. Потому что размышление — одно из самых интересных развлечений» [4, р. 77]. По мнению драматурга, комедиант должен «царапать людское сознание» [11, р. 14], его слова должны «оставлять чувство горечи или заставлять гореть сердца». Дарио Фо зажигал сердца своих зрителей всю жизнь, из раза в раз выходя на сцену.

Весь этот спектакль, впрочем, как и сама пьеса, дает богатейший для анализа материал. Однако в рамках данной статьи нам бы хотелось остановить свое внимание на следующем вопросе: что же все-таки побудило Фо обратиться к евангелиям, пусть и неофициальным? Что заставило его искать вдохновение в глубоко религиозных, христианских текстах? Сам драматург достаточно прямо говорит об этом: «Мы с Франкой родились в Ломбардии, и оба хорошо помнили еще со времен нашего детства те религиозные представления, которые ставились в долинах Северной Италии. Но чем могла заинтересовать атеиста, коим я был с рождения, проблема религиозных обрядов? Что ж, я скажу довольно четко — чтобы глубоко изучить историю народа, к которому ты принадлежишь, необходимо начать с религиозности этого народа» [12, р. 33].

Не последнюю роль в появлении этой идеи сыграла философия Антонио Грамши, которой в свое время был так увлечен Дарио Фо. Нужно признать, что драматург был далеко не единственным, кто высоко оценил научные труды итальянского революционера. «Вообще 1960-е годы были временем, когда работы Грамши о культурной гегемонии, а также его мысли о создании автономной пролетарской культуры <...> активно обсуждались и применялись на деле тысячами прогрессивных интеллектуалов» [13, р. 132]. Сегодня подобное видение может показаться несколько идеологизированным, но в тот момент оно сыграло значимую, если не сказать определяющую, роль в творчестве Дарио Фо. Неслучайно в своих книгах он нередко приводит слова итальянского философа: «Если мы не знаем, откуда пришли, очень трудно понять, куда намереваемся прийти» [12, р. 33].

Дарио Фо, стремясь раскрыть всю красоту и богатство итальянской культуры, обращается к религиозным истокам своего народа, поэтому и нам,

исследователям его творчества, небезынтересно обратиться к становлению самого Дарио Фо, к началу его творческого пути, ведь нередко именно там заложены основы будущего успеха.

\* \* \*

«Ты — тот, где ты родился» — гласит народная мудрость. Что до меня, то мудрость эта очень точная» [14, р. 9]. Этими словами начинается книга Дарио Фо «Страна Медзерат» (“Il paese dei Mezerat”), где он описывает все свои детские наблюдения и воспоминания — как всегда тонко, внимательно и иронично. Mezerat в переводе с местного диалекта означает «летучая мышь», то есть «Страна летучих мышей». Так метафорично Дарио Фо называет своих земляков — контрабандистов, рыбаков, стеклодувов, которые жили и работали преимущественно по ночам. «Но как раз по ночам — и это хорошо знают артисты и мечтатели — гораздо лучше фантазировать, воображать. Мысли, которые в этот момент приходят на ум, может быть, и странные, но чудесные. Вот так, слушая этих талантливых хулиганов на площади, в порту, на паперти у церкви, в остерии, мы, мальчишки, собирали чётки удивительных историй. Истории эти были почти всегда одни и те же, но каждый раз казались новыми, будто смоделированными под нынешние обстоятельства, так сказать, по последним сплетням из прачечной. И, что самое главное, сочинены они были под конкретных персонажей — тех, кто жил среди нас. Герои этих сказаний — легко узнаваемые, со всеми их ужимками, словечками, заиканиями — оказывались вовлечены в удивительные перипетии. Их характеры с ошеломляющей быстротой и точностью перенимались рассказчиками, обладающими вкусом к шуткам и врожденным чувством спектакля» [15, р. 17].

Среди этих рассказчиков был и родной дед Дарио Фо, коммивояжер, торгующий овощами, получивший прозвище Брестин. Он разъезжал в своем фургоне по округе и нередко брал с собой внука. Стоя за импровизированным прилавком, старик любил развлекать покупателей и маленького Дарио занятными историями, перемежая факты и вымысел, сказки и реальные события, и делал это легко, остроумно, увлекательно. «Дед зазывал народ и рассказывал всякие байки на местном диалекте... все больше про какой-нибудь адюльтер на соседской ферме. Люди смеялись, потому что Брестин приукрашивал историю, используя здоровенный кабачок и лук-порей — так сказать, для наглядного сравнения... А чтобы принимать во всем этом участие, ты должен был купить хоть немного картошки» [16, р. 5].

Пройдут годы, и, вспоминая истории из своего детства, Дарио Фо из раза в раз будет возвращаться к первому знакомству с театральным, а точнее драматургическим, искусством. Искусство североитальянских рассказчиков — самобытное, простое, незатейливое, тяготеющее к народно-площадной культуре и в то же время такое глубокое, тонкое, многогранное. Эти народные мастера слова удивительным образом чувствовали своего зрителя, мгновенно откликались на его настроение, состояние души. Все эти истории,



Фото 2. Дарио Фо отмечает свое 90-летие: «Я не боюсь смерти. Мой девиз — заставь смеяться!» / Dario celebrates his 90th anniversary: “Non temo la morte, il mio motto è far ridere!” URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7cjY3t7CCDc&t=128s>

сказания, байки стали для Дарио Фо своего рода путеводной звездой, которая направляла его и помогала держаться заданного курса, курса под названием «итальянский джулларе XX века» (фото 2).

«Ремесло комедианта — это ремесло вора, мы крадем отовсюду, и со сцены, и из жизни. Но как говорит мой друг Джанначчи, “никогда не забывай свою первую кражу”. Никогда не забуду сокровище, которое я почерпнул у народных рассказчиков, тех, что жили в наших краях. Гениальные вдохновители столь непростого искусства сказаний, у них я выучился базовым правилам: начинать историю всегда надо с некоторого удивления, не торопиться раскрывать все карты сразу, как будто речь идет о каком-то случайном происшествии. И только потом начинать постепенно разматывать клубок. Поиск постоянного равновесия состоит в максимальном нарушении равновесия, в плавности, в систематической нестабильности. . . И конечно, использование текущей, злободневной ситуации — то, что составляет основу и интригу как в народном сказании, так и в театральной пьесе. Это тот элемент, который придает вес и форму всей истории» [15, р. 39].

Примечательно, что в детстве Дарио Фо эти самые рассказчики играли еще одну немаловажную роль — своими байками они не только развлекали односельчан, но и составляли настоящую конкуренцию местным священникам. Когда последние назидательно проповедовали избитые истины, скучно пересказывая страницы Писания, мастера народного фольклора рассказывали вроде бы те же истории, обращались к тем же сюжетам, но преобразовали их, наполняя жизнью, эмоциями и глубоким смыслом. Неудивительно, что они были так популярны и любимы на севере Италии. Как впоследствии вспоминал Дарио Фо, край, где он родился и где прошло его детство, был немногим странным. Это была местность, населенная людьми свобододолюбивыми, где было не так уж важно, верующий ты или нет. Религия была частью



народной культуры, отражением природы — о ней, конечно, говорили, но говорили очень самобытно, вольно, не ограничивая себя церковными догмами и наставлениями.

Сам драматург честно признавался, что общение со священнослужителями не приносило ему облегчения. Как и многим его землякам, истоки духовности ему приходилось искать не в католичестве, а в народе. Смысл Писания он постигал не в храме, а на городской площади, среди все тех же народных сказочников.

В одной из своих книг Дарио Фо вспоминает рассказчика по прозвищу Dighel-po (в переводе с ломбардского означает «не говори ему об этом»), который обладал удивительным талантом завлекать слушателей. Он буквально заманивал их в свою историю, делал это так мастерски, так искусно, что многие того даже не замечали, а затем начинал рассказывать какой-то случай про Адама и Еву или про Каина и Авеля и сплетал весь сюжет так легко, так запросто, словно речь шла о повседневных, обычных делах. Своих героев он помещал в привычную для слушателя среду, будь то сыроварня, лес или остерия. Возникало ощущение, что все это происходит с кем-то из твоих родных. Возможно, именно эта простота и доступность делали рассказы Dighel-po столь привлекательными для обычных людей. Его истории не были преисполнены скучных назиданий, скорее наоборот — признавали человеческие слабости, но, как и всякие евангельские притчи, искали путь к свету, к спасению. Всем своим повествованием рассказчик словно бы говорил: «Я — такой же, как вы, я — один из вас». Впоследствии именно такую доверительную, открытую форму общения со зрителем выберет для себя Дарио Фо.

«Следуя примеру народных рассказчиков с озера Маджоре и средневековых менестрелей, я тоже стал рассказывать другие истории, другие Евангелия, где каждый сюжет по своей структуре был абсолютно идентичен тому, чему нас наставляли священники, но по форме, по своим глубинным смыслам они оказывались совершенно иными» [15, р. 72].

\* \* \*

Все эти наблюдения Дарио Фо, безусловно, подтверждают тот факт, что в Италии и в XX веке существовала та *двумирность*, о которой когда-то писал М. М. Бахтин, противопоставляя культовые церемониалы церкви народным, площадным формам карнавальных обрядов Средневековья. Безусловно, она претерпела немало трансформаций, но сумела сохранить глубочайшую идею народного амбивалентного смеха, «освобожденного от всякого религиозно-церковного догматизма, от мистики и от благоговения» [17, с. 4]. Официальные праздники, будь то католические или государственные, всегда были серьезны, подчинены протоколу и меньше всего предполагали наличие вольных, смеховых традиций, но, поскольку избавиться от последних было невозможно, отцам церкви пришлось смириться и негласно легализовать народные обычаи. Если ритуал официального праздника проходил под сводами собора, то для совершения его неофициальной части использовалась народная

площадь. Именно там, в маскарадной толпе, среди шутов и менестрелей, небылиц и пародий, ругательств и непристойностей берет свое начало *народная религиозность*, которая вызывала столь неподдельный интерес у Дарио Фо, — религиозность как один из способов национального самоопределения, как неотъемлемая часть богатейшей культуры, как то, что из века в век формировало и, пожалуй, продолжает формировать жизненный уклад Италии. Примечательно, что уже с ранних лет Дарио Фо был погружен в эту среду и невольно впитывал всю красоту и самобытность итальянского фольклора. Народные сказания стали тем материалом, который впоследствии лег в основу «Мистерии-буфф».

Исследуя особенности итальянской религиозности, драматург обращается к тем страницам истории, которые долгое время либо были искажены интерпретациями, либо вовсе скрывались. Неслучайно Джузеппина Манин, итальянская журналистка и исследовательница творчества Дарио Фо, отмечает его стремление «рыться в теневой части истории, предусмотрительно сокрытой властью, стоящей особняком по отношению к официальным текстам» [15, р. 30].

Артистично, но при этом точно и аргументированно драматург разрушает многие стереотипы, существовавшие на тот момент в итальянском обществе. Главным из них была идея о том, что якобы только знатные и высокообразованные люди формировали культуру Италии. Дарио Фо играючи развенчивает этот сомнительный постулат, ведь вся его «Мистерия-буфф» — это не что иное, как дань народному итальянскому творчеству. Будучи настоящей мистерией, она всецело состоит из религиозных сюжетов, но, оставаясь буффонадой, она являет собой непревзойденный образец народного юмора — тонкого, глубокого, нередко граничащего с сатирой. В этой постановке «Фо обращается к культуре низших классов как по содержанию, так и по форме — и делает это настолько точно, что фактически весь спектакль предстает в виде некоего размышления об истории народного театра» [18, р. 157].

Примечательно, что в центре внимания Дарио Фо оказывается не только драматургия, но и другие сферы театрального искусства. Так, например, немало времени он посвятил изучению народных песен, которые впоследствии сложились в спектакль «Рассуждаю и пою». Важно отметить, что и сегодня в Италии многие исследователи обращаются к теме фольклорного музыкального возрождения, нередко интерпретируя его в контексте европейского авангарда XX века. Так, например, Антонио Фанелли относит творчество Дарио Фо к наиболее креативному и экспериментальному направлению. По его мнению, «чтобы войти в этот микрокосмос (народного искусства. — Ю. Н.), новые артисты авангардного движения должны были испытать на прочность свою способность подрывать традиционные каноны и признанные модели» [19, р. 370].

Трансформация канонов касалась не только музыкального фольклора, она охватывала всю театральную деятельность Дарио Фо. Его сценическая биография сумела объединить в себе такие, казалось бы, малосовместимые

понятия, как классовая борьба и народные традиции, научные труды революционеров и библейские сказания, атеизм и неизменное обращение к христианским темам и образам.

Весь творческий путь драматурга, все его многолетние исследования доказывают, что народная религиозность, к которой он обращается, имеет особый смысл. Это своего рода код, считывая который он раскрывает глубину и богатство итальянского мировосприятия. Это тот пласт культуры, который несет в себе максимальную историческую память народа, его национальный дух — самобытный, вольный, ироничный. Для Дарио Фо обращение к фольклорным традициям — это не просто красивый художественный прием, прежде всего это способ борьбы, проявление бунтарского, свободолобивого начала.

«Атеистическая вера» Фо несет в себе глубоко уважительное и даже трепетное отношение к культуре, истории, природе, она преисполнена духовностью и благодатью. В то же время вы никогда не найдете в ней смирения и послушания, присущих традиционным конфессиям. Его взаимоотношения с Богом дерзкие, бунтарские, свободолобивые. В каждом своем интервью он говорит о том, что в Бога не верит, и каждым своим выходом на сцену утверждает значимость народной религиозности. А потому, «пожалуй, какая-то встреча между ним и Божественным провидением, пусть едва уловимая, негласная, но все-таки была» [15, р. 28–29]. И дело даже не в том, что Дарио Фо «шутит со святыми, глумится над папами и священниками, высмеивает Церковь, главенствующую, торжествующую» [15, р. 28–29], а в том, что всем своим творчеством он утверждает свободу и достоинство простого человека — свои главные добродетели.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Maceri D. Dario Fo: Jester of the Working Class // *World Literature Today*: Board of Regents of the University of Oklahoma. 1998. Vol. 72. № 1. P. 9–14.
2. Скорнякова М. Самый популярный драматург Италии // *Драматурги — лауреаты Нобелевской премии*. М.: Панорама, 1998. С. 456–465.
3. Rogozina E. N. Игровая традиция в итальянском искусстве XX века: театр и кино: дис.... канд. искусствоведения. — Ярославль: [б. и.], 2003. — 180 с.
4. Fo D., Fleury M. Dario Fo: «L'Arte é Contaminata» // *Photography in Fashion / Writing from Central America*: New Art Publications. 1985. № 12. P. 76–77.
5. Бушуева С. К. Итальянский современный театр. Л.: Искусство, 1983. — 176 с.
6. Jenkins R. Dario Fo: The Roar of the Clown // *The Drama Review*. 1976. Vol. 30. № 1. P. 171–179.
7. Sogliuzzo A. Richard. Dario Fo: Puppets for Proletarian Revolution // *The Drama Review*. 1972. Vol. 16. № 3. P. 71–77.
8. Fo D., Claesson P. Contra Jigulatores Obloquentes; Nobel Lecture 1997 // *World Literature Today*: Board of Regents of the University of Oklahoma. 1998. Vol. 72. № 1. P. 4–8.
9. Scruideri A. Unmasking the Holy Jester Dario Fo // *Theatre Journal: The Johns Hopkins University Press*. 2003. Vol. 55. № 2. P. 275–290.
10. Mitchell T. Dario Fo: People's Court Jester. London: Mathuen, 2006. — 532 p.
11. Fo D. *Mistero buffo*. Milano: Guanda, 2018. — 400 p.
12. Fo D., Rame F. *Nuovo manuale minimo dell'attore*. Milano: Chiarelettere, 2015. — 233 p.

13. Piccolo P. Dario Fo's giullarate: Dialogic Parables in the Service of the Oppressed // *Italica: American Association of Teachers of Italian*. 1988. Vol. 65. №2. P. 131–143.
14. Fo D. *Il paese dei Mezerat*. Milano: Feltrinelli, 2002. — 208 p.
15. Manin G., Fo D. *Il mondo secondo Fo*. Milano: Ugo Guanda Editore, 2016. — 157 p.
16. Behan T. *Revolutionary Theatre*. London: Pluto Press, 2000. — 176 p.
17. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Эксмо, 2015. — 640 с.
18. Soriani S. *Mistero buffo, tra immaginario grottesco e performance giullaresca // Oralita' narrativa, cultura popolare e arte. Grazia Deledda e Dario Fo/Lavinio C. (a cura di). Nuoro-Cagliari: ISRE Edizioni, 2019. — 251 p.*
19. Fanelli A. *Il Folk Music Revival E Le Regole Dell'arte // Lares*. 2018. Vol. 84. №2. P. 365–374.

## REFERENCES

1. Maceri D. Dario Fo: Jester of the Working Class. *World Literature Today: Board of Regents of the University of Oklahoma*. 1998, vol. 72, no. 1, pp. 9–14.
2. Skornyakova M. *Samyj populyarnyj dramaturg Italii [The most popular Italian playwright]*. In: *Dramaturgi — laureaty Nobelevskoj premii [Playwrights — Nobel prize winners]*. Moscow: Panorama, 1998, pp. 456–465.
3. Rogozina E. *Igrovaja traditsija v italianskom iskusstve XX veka: teatr i kino: dis.... kand. iskusstvovedenija [The play tradition in Italian art of the XX century: theatre and cinema: Ph. D. Thesis in Art history]*. Yaroslavl, 2003. 180 p.
4. Fo D., Fleury M. Dario Fo: "L'Arte é Contaminata". *Photography in Fashion/Writing from Central America: New Art Publications*. 1985, no. 12, pp. 76–77.
5. Bushueva S. K. *Italianskij sovremennyj teatr [Italian contemporary theatre]*. Leningrad: Iskusstvo, 1983. 176 p.
6. Jenkins R. Dario Fo: The Roar of the Clown. *The Drama Review*. 1976, vol. 30, no. 1, pp. 171–179.
7. Sogliuzzo A. Richard. Dario Fo: Puppets for Proletarian Revolution. *The Drama Review*. 1972, vol. 16, no. 3, pp. 71–77.
8. Fo D., Claesson P. *Contra Jigulatores Obloquentes; Nobel Lecture 1997. World Literature Today: Board of Regents of the University of Oklahoma*. 1998, vol. 72, no. 1, pp. 4–8.
9. Scruideri A. Unmasking the Holy Jester Dario Fo. *Theatre Journal*. 2003, vol. 55, no. 2, pp. 275–290.
10. Mitchell T. Dario Fo: People's Court Jester. London: Mathuen, 2006. 532 p.
11. Fo D. *Mistero buffo*. Milano: Guanda, 2018. 400 p.
12. Fo D., Rame F. *Nuovo manuale minimo dell'attore*. Milano: Chiarelettere, 2015. 233 p.
13. Piccolo P. Dario Fo's giullarate: Dialogic Parables in the Service of the Oppressed. *Italica: American Association of Teachers of Italian*. 1988, vol. 65, no. 2, pp. 131–143.
14. Fo D. *Il paese dei Mezerat*. Milano: Feltrinelli, 2002. 208 p.
15. Manin G., Fo D. *Il mondo secondo Fo*. Milano: Ugo Guanda Editore, 2016. 157 p.
16. Behan T. *Revolutionary Theatre*. London: Pluto Press, 2000. — 176 p.
17. Bakhtin M. M. *Tvorchesivo Fransua Rable i narodnaja kultura Srednevekov'ja i Rennessansa [The creative work of Francois Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and Renaissance]*. Moscow: Eksmo, 2015. 640 p.
18. Soriani S. *Mistero buffo, tra immaginario grottesco e performance giullaresca*. In: Lavinio C. (a cura di). *Oralita' narrativa, cultura popolare e arte. Grazia Deledda e Dario Fo*. Nuoro-Cagliari: ISRE Edizioni, 2019. 251 p.
19. Fanelli A. *Il Folk Music Revival E Le Regole Dell'arte. Lares*. 2018, vol. 84, no. 2, pp. 365–374.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Новохатская Юлия Владимировна — аспирант кафедры зарубежного театра Российского института театрального искусства — ГИТИС.

E-mail: langley24@gmail.com

ORCID: 0000-0002-3323-0633

Научный руководитель: Силюнас Видас Юргевич — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежного театра Российского института театрального искусства — ГИТИС.

#### ABOUT THE AUTHOR

Yuliya V. Novokhatskaya — postgraduate student of the Department of the World Theatre History, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: langley24@gmail.com

ORCID: 0000-0002-3323-0633

Scientific supervisor: Vidas Yu. Siliunas — Doctor of Arts, professor of the Department of History of the World Theatre, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

Статья поступила в редакцию: 22.04.2022

Отредактирована: 17.11.2022

Принята к публикации: 27.03.2023

Received: 22.04.2022

Revised: 17.11.2022

Accepted: 27.03.2023

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Новохатская Ю. В. Проблема народной религиозности в творчестве Дарио Фо // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 2. С. 104–117.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-104-117

EDN ZIYOJL

#### FOR CITATION

Novokhatskaya Y. V. The problem of folk religiosity in the creative work of Dario Fo. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2023, no. 2, pp. 104–117.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-104-117

EDN ZIYOJL

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-118-134  
EDN XUZAEP  
УДК 792.8(=161.1)+ 792.09

Е. А. Андриенко  
Российский институт театрального искусства — ГИТИС,  
Москва, Россия  
ORCID: 0000-0003-2683-9093

## Балет Чайковского — Петипа «Спящая красавица» и закономерности профессионального становления артиста

### АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается феномен существования уникального хореографического спектакля «Спящая красавица», созданного двумя гениями XIX века — композитором П. И. Чайковским и балетмейстером М. И. Петипа. На примерах высказываний их современников и историков балета С. Н. Худекова и А. А. Плещеева можно проследить, как менялось отношение к балету и его значению в истории развития отечественного хореографического искусства. На основе опыта освоения партии Авроры выдающимися балеринами Императорского Мариинского театра — М. Ф. Кшесинской, А. П. Павловой, Т. П. Карсавиной и О. А. Спесивцевой — дается обзор исполнительских трактовок в поэтапном освоении сочинения М. И. Петипа, от кордебалетных до сольных ролей, а также приводится анализ постановок Ю. Н. Григоровича, осуществленных уже в XX веке. В приведенных таблицах зафиксирован поступательный ход в освоении репертуара балеринами, творческий путь которых может послужить ориентиром при выработке современного подхода в работе над хореографической партией.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

М. Петипа, П. Чайковский, «Спящая красавица», русский балет.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-118-134  
EDN XUZAEP  
УДК 792.8(=161.1)+792.09

Elena A. Andrienko  
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),  
Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0003-2683-9093

# Tchaikovsky and Petipa Ballet “Sleeping Beauty” and the Mechanism of Professional Formation of the Artist

## ABSTRACT

The article examines the phenomenon of a unique choreographic performance “Sleeping Beauty”, created by two geniuses of the 19<sup>th</sup> century — composer P.I. Tchaikovsky and choreographer M.I. Petipa. The statements of their contemporaries and ballet historians S.N. Khudekov and A.A. Pleshcheev make it possible to trace how the attitude towards the ballet and its significance has changed in the history of Russian choreographic art. Based on the experience of mastering the role of Aurora by outstanding ballerinas of the Imperial Mariinsky Theatre (M. F. Kshesinskaya, A. M. Pavlova, T. P. Karsavina and O. V. Spesivtseva) an overview of performance interpretations in the staged mastering of M. I. Petipa’s compositions, from corps de ballet to solo roles, as well as in the 20<sup>th</sup> century in the productions of Yu. N. Grigorovich. The tables below show the stages of progress in mastering the repertoire of ballerinas, which can serve as a guideline in developing a modern approach to working on a choreographic part.

## KEYWORDS

Petipa, Tchaikovsky, “The Sleeping Beauty”, Russian Ballet.

«Спящая красавица» — фантастический балет-феерия, преодолевший 130-летний рубеж существования в мировом хореографическом искусстве. Плод содружества гениев XIX века — П. И. Чайковского и М. И. Петипа, прижизненного творческого союза выдающихся мастеров: композитора и хореографа, подарившего миру симфонизм в балетных спектаклях. «Спящая красавица» существовала в трех столетиях и не только не покидала репертуар российских театров, но и была поставлена на многих мировых сценах. Она стала одним из любимых и почитаемых зрителями мировых шедевров классической хореографии. Феноменальная популярность этого спектакля не ослабевает и сегодня.

Со времени первой постановки 3 января 1890 года в Мариинском театре «Спящая красавица» стала непревзойденным лидером по красоте и великолепию костюмов и декораций, побив рекорд финансирования, затраченного на постановку балетного спектакля, за всю историю хореографического искусства. Эта сумма была эквивалентна четверти годового бюджета театров Санкт-Петербурга. Вот что писали «Санкт-Петербургские ведомости» о постановке: «Вчера в субботу, 30 декабря, в Мариинском театре, в 1 час утра, состоялась генеральная репетиция нового балета “Спящая красавица”. <...> Балет обставлен с невиданною еще роскошью. Декорации и костюмы решительно великолепны, музыка Чайковского очаровательна; танцы в высшей степени интересны, и главное, несмотря на 5 картин балета, не утомительно для зрителя. <...> Говорят, что балет этот обошелся дирекции в 50000 рублей» [1, с. 266–267].

Однако не все балетные критики и поклонники театра восприняли спектакль восторженно. Были те, кто осудили уход Петипа от свойственной его творчеству хореодрамы к балету-феерии. Хотя никто из негативно настроенных экспертов не смог не признать, что отступление Мариусом Ивановичем от собственных традиций вылилось в создание нового гениального творения, снискавшего безграничную популярность и любовь публики. Известный балетный критик С. Н. Худеков писал о премьере: «В этом, якобы, хореографическом произведении нет никакого сюжета. Он укладывается в нескольких словах. Танцуют — заснули, опять танцуют. Проснулись и снова заплясали. Нет никаких перипетий, нет развития действия, нет интереса, который захватывает зрителя, заставляя его следить за ходом пьесы, <...>. Сказочного кроме костюмов и панорамы в наличии нет! а с этой стороны балет не может удовлетворить даже самого нетребовательного зрителя. Мы, люди добрых традиций, привыкли смотреть совершенно с другой точки зрения на балет. Мы желаем или поэзии для легкокрылых балерин, или драмы, где мимисты могли бы проявить мощь своего мимического таланта» [2, с. 113–114]. Несмотря на то, что либретто балета, написанное директором Императорских театров И. А. Всевожским, было основано на сюжете сказки Шарля Перро “La Belle au bois dormant”, этот спектакль несет в себе глубокий философский смысл извечной борьбы добра со злом, где добро всегда побеждает благодаря силе чистой и искренней любви. Спустя десять лет мнение критика и историка балета



С. Н. Худекова существенно меняется: «“Спящая красавица” всегда привлекает многочисленную публику — не только балетоманов, но и случайных театралов. Последним, впрочем, попасть в балет все труднее и труднее...», «...“Спящая красавица” излюбленный нашей публикой балет, благодаря изящной музыке, массе художественно поставленных танцев и замечательно красивым костюмам, где соблюдена полная гармония тонов, долго еще будет оставаться одним из любимейших хореографических произведений!» [3, с. 171–172]. Оценить в полной мере философский смысл и драматургию балета С. Н. Худекову так и не удалось, но он, безусловно, предсказал популярность спектакля. И в наши дни этот спектакль является одним из самых успешных и востребованных.

«Работа над “Спящей красавицей” доказала, что Петипа способен за долго до появления первых тактов музыки *слышать* будущий балет, тогда как Чайковский был способен *видеть* танец и спектакль, прежде чем хотя бы одно па, один эскиз танца был бы начертан для него постановщиком» [4, с. 177], — выдающийся балетный критик и историк танца Ю. И. Слонимский весьма точно характеризует выдающийся творческий союз, работавший над спектаклем. М. Петипа подготовил для композитора подробный план балета, включавший разработку каждого номера с учетом длительности, ритма и характера. Несмотря на большую занятость, П. И. Чайковский посещал репетиции спектакля и отмечал, «что делает это с удовольствием» [4, с. 180]. Р. Дриго, капельмейстер балета, утверждал, что балетной труппе изначально было сложно воспринять симфоническую музыку композитора. Артисты воспринимали это следующим образом: «Раз симфония вошла в балет, значит, все кончено» [4, с. 181]. Так как музыка выходила за рамки привычных артистическому слуху норм, приходилось бороться за каждую вариацию. Даже сам М. Петипа не всегда сразу воспринимал музыкальный материал, выполненный композитором по заказу балетмейстера, и считал его превышающим ожидания, а иногда идущим с ними вразрез. Р. Дриго же, много работавший с М. Петипа и отлично знавший все его предпочтения, стал соединительной нитью между балетмейстером и композитором. Несмотря на изначальную сложность восприятия симфонической музыки, творческий союз Чайковского и Петипа был построен на глубоком обоюдном уважении. О том, что П. И. Чайковский ценил их совместную работу, свидетельствует тот факт, что в архивах балетмейстера сохранился проект и печатный вариант афиши, клавиш и обложка либретто с надписью следующего содержания: «Балет-феерия, музыка г. Чайковского, постановка и танцы г. Мариуса Петипа» [4, с. 178]. Исследование Ю. И. Слонимского это подтверждает. «На титульном листе клавира “Спящей красавицы” мы читаем другое: “балет-феерия сочинения П. И. Чайковского и М. И. Петипа”. Точно так же и на обложке либретто указано: “балет Чайковского и Петипа”. Текст титульного листа либо принадлежал Чайковскому, либо был им одобрен. Знал он также и о тексте либретто. Значит, сам композитор считал необходимым, вопреки мнению Петипа, разделить с ним честь сочинения спектакля в целом» [4, с. 179].

Именно благодаря такому взаимоуважению и мог быть создан шедевр хореографического искусства.

«Спящая красавица» в профессиональном балетном сообществе по праву признана «энциклопедией классического танца» [5, с. 17], названная так Ю. И. Слонимским. Со времени создания спектакля сложно найти танцовщицу, не исполнившую партии из этого балета. Балерина, достигшая пика творческого мастерства — партии принцессы Авроры, постепенно, начиная со школы, осваивала классический танец, участвуя в спектакле «Спящая красавица». Воспитанницы императорских училищ исполняли в прологе I картины I акта молодых девиц, подносящих подарки, гениев, подающих благовония, и гениев с большими опахалами, а во II картине I акта — вальс цветов, пажей и молодых девиц. Дочь М. Петипа Вера вспоминала: «Детям, учащимся театральной школы, отец ставил танцы и давал указания. Помню, как в “Спящей красавице” в финальной сцене, когда после укула отравленным веретеном Аврора падает и наступает всеобщее смятение, отец призывал детей не оставаться равнодушными, но включиться в общее горестное переживание»; «Школьники очень волновались на этих репетициях, так как им иногда здорово попадало от отца» [5, с. 250]. Таким образом, М. Петипа формировал труппу, способную воспринимать самые сложные на тот момент художественные задачи и ставшую со временем гордостью и славой русского балета. Благодаря работоспособности и вниманию к каждой детали Петипа был непревзойденным мастером хореографии и театрального искусства. Попадая на службу в Императорский театр, артисты исполняли кордебалетный репертуар, а особенно одаренные пробовали свои силы в партиях фей (пролог I картины), фрейлин (II картина) и сказок (V картина). Поэтапное участие с юных лет в «энциклопедическом» балете формировало у юных танцовщиц эстетику, чувство стиля и вкуса, музыкальность и прекрасную физическую форму, а также давало возможность следить за успехами на сцене выдающихся танцовщиц конца XIX — начала XX века, что обеспечивало преемственность балетных традиций от поколения к поколению.

Хореография М. И. Петипа всегда тяготела к танцевальности действия, подчиненного законам музыки. Он был непревзойденным мастером женской вариации и по праву признан своими современниками самым академичным, музыкальным и самым танцевальным из всех хореографов. Каждая вариация в «Спящей красавице», как и в других его балетах, была поставлена с учетом возможностей балерины, пропитана грациозностью и простотой, красотой линий и поз, а техника, по мнению дочери балетмейстера, артистки театра В. Петипа, существовала только «как обязательное условие артистичности с осознанием образа в гармонии с музыкой» [5, с. 248]. И прима, и солистка Императорских театров с успехом могли блистать в многочисленных партиях и вариациях, поставленных мэтром классической хореографии в этом балете. С. Н. Худеков писал о любви балерин к этому спектаклю: «Русские артистки были в восторге от этого балета, прозванного ими попросту “Спящею”. Им всем представлялась возможность выступить в красивых отдельных танцах,

после исполнения которых обязательно следовали вызовы, рукоплескания и “бисы”... “Спящая красавица” благодаря красоте обстановки и изобилию изящных танцев все-таки сделалась одним из излюбленных публикой балетов, и до настоящего времени все русские балерины домогаются исполнения главной роли в этом балете» [6, с. 111].

У каждой артистки Императорских театров были коронные партии в этом спектакле, которые вызывали у публики неизменное восхищение и привлекали восторженные взгляды поклонников балетного искусства. Первой исполнительницей партии Авроры на премьере была итальянская балерина Карлотта Брианца, обладавшая высокой техникой классического танца, присущей итальянской школе. О ее успехе С. Н. Худеков писал: «...она блеснула лучшей стороной своего таланта. Воспитанная в чисто итальянском стиле, Карлотта Брианца произвела “фурор” своими стремительными “jete en tournant”. Эта была первая из итальянских танцовщиц, на которой сказалось влияние русской школы» [6, с. 109]. Немногие знают, что Брианце пришлось избавляться от угловатости и резкости танца, присущих миланской школе. Она много работала над тем, чтобы приобрести «мягкость, округлость и эластичность, то есть те свойства, которые вообще присущи представительницам русской школы. Технически совершенный танец ее много выиграл благодаря тому, что она внимательно присмотрелась к изящным русским балеринам, не дозволявшим себе никаких антихудожественных уклонений от заветов классической хореографии» [6, с. 109]. В своих высказываниях о русской школе, повлиявшей на исполнительство и мастерство итальянок, пишет и А. Плещеев: «...прежде уверяли, что наши танцовщицы заимствовали немало хорошего у итальянок. Брианца, напротив, как будто приняла некоторую манеру танцев петербургской школы. В движениях балерин замечалось больше мягкости» [7, с. 174]. Таким образом, два главных критика и историка балетного искусства того времени сошлись во мнении, что влияние русской школы классического танца на мировое хореографическое искусство стало очевидным.

М. И. Петипа сумел собрать все лучшее из итальянской, французской, датской школ танца и объединить с выразительностью и поэтичностью русской школы.

К концу XIX века, благодаря грамотной политике взаимодействия школы и театра, выстроенной на основе выдающегося классического репертуара, стоявшего на страже сохранения и пополнения традиций, и незыблемости классического танца, было воспитано новое поколение известных русских балерин. Танцовщицы Императорских театров, выученные в традициях русской балетной школы, внимательно следили за успехами итальянок и перенимали все лучшее, что было в их техническом потенциале. Уже 17 января 1893 года, спустя три года со дня премьеры, в партии Авроры выступила первая русская балерина — Матильда Кшесинская. Эта роль стала одной из лучших в ее репертуаре на последующие десять лет, почитатели, критики и даже недруги признавали талант танцовщицы в этой партии. Вот что написал Н. М. Безобразов в «Петербургской газете» о дебюте балерины: «Смелость города берет,

не то что балеты, благодаря чему и своему дарованию г-жа Кшесинская 2-ая не только освоила «Спящую красавицу», но в конце концов протанцевала балет с блестящим успехом» [8, с. 9]. Но возможен ли был этот успех, не пройди она каждый этап творческого пути? Сопоставив архивные данные и биографические исследования, мы можем проанализировать становление искусства лучших представительниц Императорских театров на пути к главной партии Авроры с 1891 по 1923 год: М. Кшесинской (таблица 1) [8], А. Павловой (таблица 2) [9], Т. Карсавиной (таблица 3) [10], О. Спесивцевой (таблица 4) [11].

Таблица 1. Творческий путь М. Кшесинской к партии принцессы Авроры /  
M. Kshesinskaya's way towards the role of Princess Aurora

Балерины Императорских театров	Сезоны и дебютные или наиболее значимые даты исполнения	Партии в «Спящей красавице»
<p><b>Матильда Кшесинская</b></p> <p>В 1890-м, в год постановки балета «Спящая красавица», принята в труппу Императорского Мариинского театра</p>	Сезон 1890/91 г. 30 октября 1890 г.	Дебютирует сразу в трех партиях: фея Кандид, Маркиза, Красная Шапочка
	Сезон 1891/92 г.	В этих партиях выступила 7 раз
	Сезон 1892/93 г.	Выступила 6 раз: фея Кандид, Маркиза, Красная Шапочка
	17 января 1893 г.	Дебютирует в партии принцессы Авроры, исполнив ее три раза в течение сезона
	Сезон 1893/94 г.	Аврора (6 раз)
	Сезон 1894/95 г.	Аврора (3 раза)
	Сезон 1895/96 г.	Аврора (7 раз)
	Сезон 1896/97 г.	Аврора (6 раз)
	16 апреля 1897 г.	Исполняет партию Авроры в парадном спектакле в честь австрийского императора Франца Иосифа I
	Сезон 1897/98 г.	Аврора (10 раз)
	Сезон 1898/99 г.	Аврора (3 раза)
	7 мая 1899 г.	Исполняет партию Авроры в рамках спектакля для делегатов-участников Всемирной выставки цветов
	Сезон 1899/1900 г.	Аврора (2 раза)

Балерины Императорских театров	Сезоны и дебютные или наиболее значимые даты исполнения	Партии в «Спящей красавице»
<b>Матильда Кшесинская</b>  В 1890-м, в год постановки балета «Спящая красавица», принята в труппу Императорского Мариинского театра	Сезон 1900/01 г.	Аврора (2 раза)
	Сезон 1901/02 г.	Аврора (1 раз)
	2 декабря 1901 г.	Выступает в партии Авроры (III акт) на бенефисе О. Преображенской
	Сезон 1902/03 г.	Аврора (1 раз)
	13 апреля 1903 г.	Участствует в 100-м спектакле со дня постановки
	Сезон 1903/04 г. 21 января 1904 г.	Аврора (1 раз)
	Сезоны 1904/05, 1905/06 и 1906/07 гг.	Не танцует
	Сезон 1907/08 г.	Аврора (1 раз)
1911 г.	Первое выступление с труппой С. П. Дягилева в театре «Ковент-Гарден». Исполняла партию Авроры в pas de deux III акта «Спящей красавицы». Дезире — В. Нижинский	

Таблица 2. Творческий путь А. Павловой к партии принцессы Авроры /  
A. Pavlova's way towards the role of Princess Aurora Pavlova

Балерины Императорских театров	Сезоны и дебютные или наиболее значимые даты исполнения	Партии в «Спящей красавице»
<b>Анна Павлова</b>  В 1899 г. принята на службу в Императорский Мариинский театр	Сезон 1900/01 г. 8 ноября 1900 г.	Фея Кандид
	Сезон 1901/02 г. 2 декабря 1901 г.	Партия принцессы Флорины на бенефисе О. Преображенской
	Сезон 1902/03 г. 13 апреля 1903 г.	Фея Канареек, принцесса Флорина
	Сезоны 1903/04, 1904/05, 1905/06, 1906/07 гг.	Не участвует в «Спящей красавице»
	Сезон 1907/08 г.	

## Окончание таблицы 2

Балерины Императорских театров	Сезоны и дебютные или наиболее значимые даты исполнения	Партии в «Спящей красавице»
<b>Анна Павлова</b>  В 1899 г. принята на службу в Императорский Мариинский театр	6 января 1908 г.	Принцесса Аврора
	17 января 1908 г.	Фея Сирени
	Сезон 1909/10 г.	Концертный вариант вариации Авроры в туре по Америке
	Сезон 1911/12 г.	Гастроли в составе труппы С. Дягилева в Лондоне, театр «Ковент-Гарден». Принцесса Флорина, pas de deux Голубой птицы и принцессы Флорины
	1916 г.	Гастроли в Нью-Йорке. Аврора в «Спящей красавице» М. Петипа в редакции И. Хлюстина
	1926 г.	Турне по Южной Америке. II акт «Спящей красавицы». Партия Авроры

Таблица 3. Творческий путь Т. Карсавиной к партии принцессы Авроры /  
T. Karsavina's way towards the role of Princess Aurora

Балерины Императорских театров	Сезоны и дебютные или наиболее значимые даты исполнения	Партии в «Спящей красавице»
<b>Тамара Карсавина</b>  В 1902 г. принята на службу в Императорский Мариинский театр	Сезон 1905/06 г. 12 октября 1905 г.	Фея Крошка
	Сезон 1906/07 г. 5 апреля 1907 г.	Фея Сирени, Белая кошечка
	Сезон 1907/08 г. 9 сентября 1907 г.	Красная Шапочка
	Сезон 1909/10 г. 26 февраля 1910 г.	Принцесса Флорина. Голубая птица — В. Нижинский
	Сезон 1911/12 г. 2, 6, 8 ноября 1911 г.	Принцесса Аврора
	11 февраля 1913 г.	Гастроли с труппой С. Дягилева. Pas de deux принцессы Флорины и Голубой птицы (партнер — В. Нижинский)

Балерины Императорских театров	Сезоны и дебютные или наиболее значимые даты исполнения	Партии в «Спящей красавице»
<b>Тамара Карсавина</b>  В 1902 г. принята на службу в Императорский Мариинский театр	Сезон 1913/14 г. <i>16 февраля, 19, 26, 27 марта 1914 г.</i>	Аврора. Мариинский театр
	Сезон 1916/17 г. <i>11 декабря 1916 г.</i>	Аврора
	<i>17 ноября 1924 г.</i>	Нью-Йорк, «Манхэттен-опера». Pas de deux принцессы Авроры, pas de deux принцессы Флорины

Таблица 4. Творческий путь О. Спесивцевой к партии принцессы Авроры /  
O. Spesivtseva's way towards the role of Princess Aurora

Балерины Императорских театров	Сезоны и известные даты исполнения	Партии в «Спящей красавице»
<b>Ольга Спесивцева</b>  В 1913 г. принята на службу в Императорский Мариинский театр	Сезон 1913/14 г. <i>20, 23 апреля 1914 г.</i>	III картина. Танец нимф
	Сезон 1914/15 г. <i>29 октября 1914 г.</i>	Фея Крошка, фея Сапфиров, III картина — Танец нимф
	Сезон 1915/16 г. <i>27 сентября 1915 г.</i>	Фея Крошка, II картина — Танец молодых девиц, III картина — Танец нимф
	<i>4 октября 1915 г.</i>	Фея Крошка, фея Бриллиантов, II картина — Танец молодых девиц, III картина — Танец нимф
	<i>7 октября 1915 г.</i>	Фея Крошка, II картина — Танец молодых девиц, III картина — Танец нимф
	<i>25 октября 1915 г.</i>	Фея Крошка, фея Бриллиантов, III картина — Танец нимф
	<i>29 ноября 1915 г.</i>	Фея Крошка, II картина — Танец молодых девиц, III картина — Танец нимф
	<i>28 декабря 1915 г.</i>	Фея Крошка, II картина — Танец молодых девиц, III картина — Танец нимф
	<i>30 декабря 1915 г.</i>	Фея Крошка, III картина — Танец нимф

## Окончание таблицы 4

Балерины Императорских театров	Сезоны и известные даты исполнения	Партии в «Спящей красавице»
<b>Ольга Спесивцева</b>  В 1913 г. принята на службу в Императорский Мариинский театр	19 февраля 1916 г.	Фея Крошка, III картина — Танец нимф
	Сезон 1917/18 г. 3, 24 января 1918 г.	Фея Крошка, III картина — Танец нимф
	Сезон 1918/19 г.	
	15 ноября 1918 г.	Фея Бриллиантов
	4 декабря 1918 г.	Фея Сирени
	Сезон 1919/20 г.	Не участвует в «Спящей красавице»
	Сезон 1920/21 г. 16 января 1921 г.	ГАТОБ. Принцесса Аврора. Спектакль для Единой трудовой школы Наркомпроса
	Сезон 1921/22 г.	
	21 октября — 2 ноября 1921 г.	Русский балет С. Дягилева. Участвует в репетициях балета «Спящая красавица»
	2 ноября 1921 г.	Лондон, театр «Альгамбра». Премьерный спектакль. Партия Авроры. Принц Дезире — П. Н. Владимиров
	Середина декабря 1921 г.	На спектакле присутствуют король Великобритании Георг V и королева Мария Текская
	4 февраля 1922 г.	Лондон, Театр «Альгамбра». Принцесса Аврора
	Сезон 1922/23 г. 11, 15 октября 1922 г.	ГАТОБ. Партия Авроры. Редакция К. Сергеева
Сезон 1922/23 г. 19 марта, 19 апреля 1923 г.	Мариинский театр. Партия Авроры.	
	1927 г.	Гастроли Русского балета С. Дягилева, Италия. Картина «Свадьба Авроры» из III акта «Спящей красавицы». Партия Авроры (партнер — С. Лифарь)



Со временем в каждой балетной постановке меняется поколение танцовщиц, исполняющих сольный репертуар на премьере. Последующее поколение не должно прерывать традиции исполнения партий, руководствуясь исключительно замыслом балетмейстера. В балетном спектакле должно соблюдаться соответствие определенному амплу с сохранением классического наследия. Безусловно, вариации фей из пролога «Спящей красавицы» являются первоначальной ступенью к освоению сольного репертуара для многих поколений танцовщиц. Если мы рассмотрим фею Кандид, то элегантная, нежная, тихая и мягкая вариация этой феи больше всего соответствует внешним данным и внутренней наполненности А. П. Павловой и О. А. Спесивцевой. У Анны Павловой эта партия была первой в «Спящей красавице», а вот Ольга Спесивцева никогда не исполняла ее. По красивой, утонченной форме ног с высокими подъемами эти балерины были чем-то схожи. Такие физические данные у танцовщиц всегда создают проблемы с овладением пальцевой техникой, с такими движениями, как различные *pas emboîté* на месте и с продвижением, *temps levé* в позах *attitude* вперед (прыжки на пальцах), бег на пальцах с переменной ног, *pas польки* на пальцах и т. п. Из таблиц 2 и 4 видно, что именно вариации, насыщенные сложной скачковой, пальцевой техникой, доверяют юным А. Павловой и О. Спесивцевой: первая танцует фею Канареек, а вторая — фею Крошку. Предполагаем, что такой выбор сложных технических вариаций был оправдан желанием укрепить изящные ноги танцовщиц для более сложных партий в будущем. Также из таблицы 4 мы видим, что на протяжении пяти театральных сезонов О. Спесивцева, выходя в «Спящей красавице», продолжает исполнять кордебалетно-корифейский репертуар. Можно утверждать, что такая насыщенная работа помогла танцовщицам преодолеть все сложности классической хореографии и повысить свой технический потенциал для исполнения ведущих ролей. У М. Ф. Кшесинской мы видим дебют в роли феи Кандид, что тоже мало соответствует амплу сильной, техничной балерины. Возможно, эту фею Матильде Феликсовне предложили исполнить, чтобы попробовать себя в абсолютно противоположном образе. Безусловно, работа в лирической вариации над мягкостью, художественным исполнением поз классического танца дала ей понимание, что технический потенциал должен служить выразительности и одухотворенности в женском танце, а также формировать индивидуальность танцовщицы. Анализируя подбор партий в Императорском театре, можно рассматривать версию о репертуарной необходимости ввода балерин именно в эти вариации, что могло благотворно повлиять на профессиональный рост танцовщиц и их совершенствование в освоении классического наследия.

Таким образом, из таблицы 1 мы знаем, что, прежде чем исполнить партию принцессы Авроры, М. Кшесинская на протяжении трех театральных сезонов в четырнадцати спектаклях исполнила партии феи Кандид, Маркизы и Красной Шапочки. Сама Матильда Феликсовна утверждала: «...этот мой танец с Волком особенно любил Наследник» [12, с. 35]. Это объясняет тот факт, что любая, даже самая маленькая партия в «Спящей красавице», дает балеринам

возможность блеснуть своим талантом. На третий сезон работы Кшесинская исполнила партию принцессы Авроры. Анна Павлова на протяжении трех сезонов исполняла партии феи Кандид, феи Канареек, принцессы Флорины и только в восьмом сезоне дебютировала в партии принцессы Авроры, а спустя десять дней — в партии феи Сирени. Тамара Карсавина начала исполнять сольный репертуар в «Спящей красавице» спустя три сезона работы в театре, в течение четырех сезонов исполнив роли феи Крошки, феи Сирени, Белой кошечки, Красной Шапочки и принцессы Флорины, и так же, как Анна Павлова, дебютировала в партии принцессы Авроры в восьмом сезоне. Ольга Спесивцева в течение шести сезонов танцует партии нимф в третьей картине, партию в Танце молодых девиц, фею Крошку, фею Сапфиров, фею Бриллиантов и фею Сирени. Как и ее предшественницы, во время восьмого сезона работы в театре Ольга Александровна дебютирует в партии принцессы Авроры, но уже в новой стране и новой формации — Спесивцева стала первой исполнительницей партии Авроры в Русском балете С. П. Дягилева в Лондоне.

Пройдя весь путь по «энциклопедической» лестнице балета «Спящая красавица», от самых маленьких партий до технически сложного сольного репертуара, выдающиеся балерины конца XIX — начала XX века смогли создать незабываемые образы принцессы Авроры.

Преемственность театральной политики в области освоения классического наследия прослеживается и в XX веке. Подобными методами руководствуется и наследник традиций М. И. Петипа — Ю. Н. Григорович. Балетмейстер создал три версии «Спящей красавицы» в Большом театре России, все — на основе хореографии М. Петипа: 7 декабря 1963 года, 31 мая 1973 года, 18 ноября 2011 года — новая редакция в двух действиях. На примере двух балерин Большого театра СССР — Н. И. Бессмертной и Н. И. Сорокиной, современниц Ю. Н. Григоровича — мы проанализируем индивидуальное поэтапное освоение классического наследия «Спящей красавицы». Обе выдающиеся балерины — одноклассницы и выпускницы Московского хореографического училища — были приняты в труппу Большого театра СССР в 1961 году. В первой постановке Ю. Н. Григоровича 1963 года Н. И. Бессмертна исполнила партии феи Нежности и принцессы Флорины, а Н. И. Сорокина — феи Щедрости, феи Бриллиантов (первая исполнительница), позже к ее репертуару добавилась роль феи Смелости, в 1965 году — принцессы Флорины, и только в 1969 году, на восьмой сезон работы в театре, Нина Ивановна получила партию принцессы Авроры. Н. И. Бессмертна исполнила партию принцессы Авроры в 1973 году, спустя двенадцать лет работы в театре.

Исходя из личного опыта, автор статьи может утверждать, что Ю. Н. Григорович очень внимательно подходил к назначению артистов на определенный репертуар. Для того чтобы претендовать на ведущую партию в балете, ее нужно было готовить не меньше года, показывая доработанный вариант с учетом пожеланий, замечаний балетмейстера. Внимание к каждой детали и индивидуальный подход в работе с балеринами и танцовщиками неразрывно связывает его принципы с принципами М. И. Петипа. Являясь его последователем,

Ю. Н. Григорович в своем творчестве поддерживает невероятно хрупкую и мимолетную взаимосвязь поколений танцовщиц и великих хореографов.

Для того чтобы состояться в профессии, танцовщице необходимо обладать талантом, навыками профессиональной школы, знанием и пониманием традиций предшествующих поколений. И только в этом случае возможен творческий рост, приверженность традициям и сохранение хореографического наследия. В уважении к старшему поколению, к его опыту и знаниям формируется личность танцовщицы. В наш век быстро развивающихся событий исполнительницы порой слишком легко и поверхностно относятся к освоению классического репертуара, считая владение текстом и техникой важнейшей составляющей в исполнении новой партии, в ущерб эмоциональности и выразительности танца, являющегося воплощением душевной красоты балерины. Вот что пишет А. А. Соколов-Каминский о сложности овладения классическим репертуаром: «Очень трудно достичь того уровня исполнительского мастерства, того совершенства, когда возможными становятся художественные открытия. Чтобы прийти к ним, требуются огромные затраты не только физических, но и внутренних душевных сил. Последнего как раз и не происходит. К длительному процессу внутреннего совершенствования современные балетные исполнители, к сожалению, не готовы. Раньше процесс восхождения был длителен, тернист и труден даже для самых талантливых. Редки были случаи, когда репертуар, новые партии обрушивались на исполнителя сразу, мощным неостановимым потоком» [10, с. 9]. Сегодня восхождение на балетный олимп происходит в совсем юном возрасте, что останавливает еще не состоявшуюся танцовщицу в ее дальнейшем совершенствовании и достижении истинных вершин творчества. В этом, безусловно, вина тех, кто руководит творческим процессом, именно они должны поэтапно формировать личность в искусстве танца. Необходимо дать время и возможность танцовщику постепенно освоить классическое наследие, расти технически и эмоционально, осмысливая подход к каждой новой роли и партии. «Страшно не то, что балет сейчас другой — он и должен быть другим, он не может быть тем же — слишком все кругом изменилось, вплоть до жизненных установок. Пугает уверенность молодых в собственной профессиональной непогрешимости и совершенстве. Это чрезвычайно больно и огорчительно. И мы не обвинять их должны, а хотя бы чуть-чуть озаботить. Тем, что есть еще одно измерение в настоящем искусстве, которое пока им недоступно» [13, с. 11] — вот выдающийся и до сих пор актуальный совет поколениям молодых исполнителей и педагогов от мэтра балетной критики А. А. Соколова-Каминского.

В течение двенадцатилетнего периода новаторских постановок Русский балет С. П. Дягилева стал нуждаться в изменении и обогащении репертуара. Идея осуществить постановку «Спящей красавицы» — высшего достижения петербургской балетной школы — появилась у С. П. Дягилева и И. Ф. Стравинского. Она вызвала удивление и недоумение у соратников Сергея Павловича. Постановка балета явилась своеобразным отрицанием всего, что было осуществлено Дягилевым в предыдущие годы.

Выбор хореографии М. Петипа был удивительным, ведь именно Мариуса Ивановича, ставшего мэтром еще при жизни, Сергей Павлович беспощадно критиковал за архаичность постановок и считал ретроградом. Для С. Дягилева «Спящая красавица» стала первым опытом масштабной постановки. Вот что писала Б. Нижинская, балетмейстер спектакля: «Возрождение “Спящей красавицы” представлялось мне абсурдом и провалом в прошлое» [14, с. 453]. В своем мнении она была не одинока. Для исполнения партии Авроры были приглашены О. Спесивцева, В. Трефилова, Л. Лопухова, Л. Егорова, а для исполнения партии феи Карабос — Карлотта Брианца, первая исполнительница партии принцессы Авроры в Мариинском театре. Однако идея соединить в одном спектакле двух выдающихся балерин императорской сцены — первую и последнюю Аврору уходящей эпохи — не спасла труппу от неудач. Несмотря на полные залы и показ до восьми спектаклей в неделю, постановка не покрыла затраты на дорогостоящий проект. Вот что писал о ситуации С. Лифарь: «Этот успех был, однако, не таков, чтобы он мог оправдать безумно дорогую постановку “Спящей красавицы”, которая совершенно разорила Дягилева и вызвала такой кризис, какого еще не было за все время существования Русского балета» [14, с. 369].

Тем не менее с возобновления труппой С. П. Дягилева классических постановок, не всегда полных их версий, началась популяризация русского искусства во всем мире. Русские артисты, участники дягилевских сезонов, стали носителями и хранителями академического наследия мэтра классического танца. В наши дни лучшие театры мира считают необходимым иметь в своем репертуаре образцы классического наследия М. И. Петипа. Спустя годы балет «Спящая красавица» по праву был признан непревзойденным шедевром мировой хореографии самыми ярыми критиками творчества великого мастера, выдающимися артистами, хореографами и публикой. Поэтому «Спящая красавица» существует и поныне, вне времени и вне происходящих в мире событий.

Закончим статью словами выдающегося танцовщика и хореографа С. Лифаря: «Балеты Петипа никогда не умрут из-за неподражаемой красоты, которой они пленяют зрителя. Но не только это имеет для нас непреходящую ценность. Творческий дух Петипа, его принципы, его учение будут вечно жить, пока жив будет танец, ибо они единственно возможны, ибо в них содержится по существу все учения академического танца в том виде, в каком мы его применяем и в каком будут применять его те, кто придет после нас» [15, с. 315].

Таким образом, новизна предложенного подхода к рассмотрению проблемы освоения классического наследия заключается в сопоставлении и анализе поэтапного творческого роста четырех выдающихся балерин конца XIX века. Автор надеется, что настоящая статья послужит рекомендацией как руководителям, так и исполнителям классической хореографии и напомнит им о бесценном опыте прошлого.

1. Петипа М. Мемуары балетмейстера, статьи и публикации о нем / сост. А. Игнатенко. СПб.: Союз художников, 2003. — 480 с.
2. Худеков С. Н. Балетная критика. Кн. 1. Статьи 1860-х — 1890-х годов. СПб.: Академия Русского балета, 2020. — 188 с.
3. Худеков С. Н. Балетная критика. Кн. 2. Статьи 1900-х годов. СПб.: Академия Русского балета, 2021. — 232 с.
4. Слонимский Ю. И. П. И. Чайковский и балетный театр его времени. СПб.: Лань: Планета музыки, 2022. — 336 с.
5. Слонимский Ю. И. Вступительная статья // Петипа М. Материалы, воспоминания, статьи. Л.: Искусство, 1971. — 446 с.
6. Худеков С. Н. Русский балет. От истоков до триумфа. М.: Просвещение-Союз, 2023. — 208 с.
7. Плещеев А. История русского балета. М.: Просвещение-Союз: Просвещение, 2021. — 224 с.
8. Матильда Кшесинская = Mathilde Kshessinska / авт.-сост.: Н. А. Васильева, Е. М. Федосова. СПб.: Арт Деко, 2009. — 199 с.
9. Анна Павлова = Anna Pavlova / авт.-сост. Е. М. Федосова, С. В. Лалетин. СПб.: Арт-Деко, 2006. — 214 с.
10. Тамара Карсавина = Tamara Karsavina / авт.-сост. Е. М. Федосова, С. В. Лалетин. СПб.: Арт-Деко, 2010. — 266 с.
11. Ольга Спесивцева = Olga Spesivtseva / авт.-сост. Е. М. Федосова, С. В. Лалетин, В. Головицер. СПб.: Арт Деко, 2009. — 210 с.
12. Кшесинская М. Воспоминания. М.: Абрис, 2017. — 304 с.
13. Соколов-Каминский А. А., Комлева Г. Размышления о балете вслух // Апраксин блюз. 1996. № 6. С. 9–11.
14. Схейен Ш. Дягилев. «Русские сезоны» навсегда. М.: КоЛибри; Азбука-Аттикус, 2012. — 608 с.
15. Лифарь С. Дягилев и с Дягилевым. М.: Вагриус, 2005. — 588 с.

## REFERENCES

1. Petipa M. *Memoary baletmejestera, stat'i i publikatsii o nem* [Memoirs of a choreographer, articles and publications about him]. Comp. A. Ignatenko. St. Petersburg: Soyuz khudozhnikov, 2003. 480 p.
2. Khudekov S. N. *Baletnaja kritika. Kniga 1. Stat'i 1860-kh — 1890-kh godov* [Ballet criticism. Book 1. Articles of the 1860s — 1890s]. St. Petersburg: Akademiya Russkogo baleta, 2020. 188 p.
3. Khudekov S. N. *Baletnayakritika. Kniga 2. Stat'i 1900-kh godov* [Ballet criticism. Book 2. Articles from the 1900's.]. St. Petersburg: Akademiya Russkogo baleta, 2021. 232 p.
4. Slonimskiy Y. I. P. I. *Tchaikovsky I baletnyj teatr jego vremeni* [Tchaikovsky and the ballet theatre of his time: a textbook]. St. Petersburg: Lan: Planeta muzyki, 2022. 336 p.
5. Slonimskiy Y. I. *Vstupitel'naja stat'ja* [Introductory article]. In: Petipa M. *Materialy, vospominaniya, stat'i* [Materials, memories, articles]. Leningrad: Iskustvo, 1971. 446 p.
6. Khudekov S. N. *Russkij balet. Ot istokov do triumfa* [Russian ballet. From origins to triumph]. Moscow: Prosveshcheniye-Soyuz, 2023. 208 p.
7. Pleshcheyev A. *Istorija russkogo baleta* [History of Russian ballet]. Moscow: Prosveshcheniye-Soyuz, Prosveshcheniye, 2021. 224 p.
8. Mathilde Kshessinska. Ed by N. A. Vasilyeva, E. M. Fedosova. St. Petersburg: Art-Deko, 2007. 199 p.
9. Anna Pavlova. Ed. by E. M. Fedosova, S. V. Laletin. St. Petersburg: Art Deco, 2006. 214 p.
10. Tamara Karsavina. Ed. by E. M. Fedosova, S. V. Laletin. St. Petersburg: Art Deco, 2010. 266 p.
11. Olga Spesivtseva. Ed. by E. M. Fedosova, S. V. Laletin, V. Golovitzer. St. Petersburg: Art Deco, 2009. 210 p.
12. Kshesinskaya M. *Vospominaniya* [Memories]. Moscow: Abris, 2017. 304 p.
13. Sokolov-Kaminsky A. A., Komleva G. *Razmyshleniya o balete vslukh* [Reflections on ballet out loud]. *Apraksin blues*. 1996, no. 6, p. 9–11.

14. Scheijen S. *Dyagilev. "Russkije sezony" navsegda* [Diaghilev. "Russian Seasons" forever]. Moscow: Kolibri, Azbuka-Attikus, 2012. 608 s.
15. Lifar S. *Dyagilev i s Dyagilevym* [Diaghilev and with Diaghilev]. Moscow: Vagrius, 2005. 562 p.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Андриенко Елена Андреевна — доцент кафедры хореографии Российского института театрального искусства — ГИТИС.

E-mail: ballet@gitis.net

ORCID: 0000-0003-2683-9093

## ABOUT THE AUTHOR

Elena A. Andrienko — Assistant professor of the Department of Choreography, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: ballet@gitis.net

ORCID: 0000-0003-2683-9093

Статья поступила в редакцию: 13.02.2023

Отредактирована: 06.05.2023

Принята к публикации: 12.05.2023

Received: 13.02.2023

Revised: 06.05.2023

Accepted: 12.05.2023

## ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Андриенко Е. А. Балет Чайковского — Петипа «Спящая красавица» и закономерности профессионального становления артиста // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. №2. С. 118–134.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-118-134

EDN XUZAEP

## FOR CITATION

Andrienko E. A. Tchaikovsky and Petipa Ballet "Sleeping Beauty" and the Mechanism of Professional Formation of the Artist. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 2, pp. 118–134.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-118-134

EDN XUZAEP

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-135-149  
EDN THHGyw  
УДК 792.8+793.3:82

К. В. Попова  
Российский институт театрального искусства — ГИТИС,  
Москва, Россия  
ORCID: 0000-0001-5633-9546

## Взаимосвязь литературы и хореографии в балетах Джона Ноймайера «Смерть в Венеции» и «Анна Каренина»

### АННОТАЦИЯ

Интерпретация литературных произведений самых разных жанров — важное направление в творчестве балетмейстера Джона Ноймайера. Его постановочная стратегия строится на тщательной работе с литературным текстом. Созданные Ноймайером спектакли — не просто иллюстрации к сюжету первоисточника, в них раскрываются принципиально новые ракурсы адаптации классической литературы в форме балетного спектакля. В статье рассматриваются две постановки: «Смерть в Венеции» (2003) на основе новеллы Т. Манна и «Анна Каренина» (2017) по мотивам романа Л. Н. Толстого. Выбор балетов обусловлен интересом к изучению методов адаптации хореографом литературного текста, не предназначенного авторами для сценического воплощения. Ноймайер приблизил «Смерть в Венеции» к миру балета, перенес деятельность главного героя из литературной сферы в хореографическую, что позволило визуализировать схожие внутренние процессы творчества. Балет «Анна Каренина» был интерпретирован хореографом с точки зрения современной социально-культурной ситуации, что только подчеркнуло вневременные темы Толстого. Анализ взаимосвязи литературной, музыкальной и хореографической основ спектаклей Ноймайера позволил выявить основные приемы его работы с первоисточником, определить особенности художественного мышления хореографа.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Балетный театр, хореография, хореографическая интерпретация, Ноймайер, «Смерть в Венеции», «Анна Каренина».

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-135-149  
EDN THHGYW  
УДК 792.8+793.3:82

Kseniia V. Popova  
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),  
Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0001-5633-9546

## The interrelation of literature and choreography in the ballets of John Neumeier “Death in Venice” and “Anna Karenina”

### ABSTRACT

Interpretation of literary works of various genres is an important direction in the work of choreographer John Neumeier. His staging strategy is based on careful work with the literary text. The performances created by Neumeier are not just an illustration of the original plot, but show new angles of adapting classical literature into the form of a ballet performance. The article studies two of his productions: “Death in Venice” (2003) based on the novella by Thomas Mann and “Anna Karenina” (2017) based on the novel by Leo Tolstoy. The choice of these ballets was determined by the interest in researching the methods of choreographer’s adaptation of the literary texts that were not written to be staged. Neumeier brought “Death in Venice” closer to the world of ballet by the method of transferring the main character’s sphere of activity from literary to choreographic, which made it possible to visualize similar internal processes of creative activity. The ballet “Anna Karenina” was interpreted by the choreographer according to the current socio-cultural situation, which increased the emphasis on eternal themes in Tolstoy’s text. The analysis of the interrelation between the literary, musical and choreographic foundations of Neumeier’s performances makes it possible to reveal the main methods of his work with the literary source, to determine the features of the artistic thinking of the choreographer.

### KEYWORDS

Ballet theatre, choreography, choreographic interpretation, Neumeier, “Death in Venice”, “Anna Karenina”.



Синтез искусств в балетном спектакле — первооснова его существования, и определение доминирующего компонента позволяет выявить суть постановочной стратегии хореографа. Так, например, в балетах Дж. Баланчина музыкальная партитура является основой для воплощения мысли балетмейстера; его бессюжетные балеты («Серенада» на музыку П. И. Чайковского, «Хрустальный дворец» на музыку Ж. Бизе, «Драгоценности» на музыку Г. Форе, И. Стравинского, П. И. Чайковского и др.) считаются эталоном синтеза хореографии и музыки. Примеры, когда доминантой постановки становилась живопись, можно разделить на две категории: изобразительное искусство является основой концептуального решения («Триадический балет» в постановке О. Шлеммера, «Парад» в постановке Л. Мясина и художественном оформлении П. Пикассо и др.) или становится импульсом к созданию сюжета на основе произведения художника («Маленькая танцовщица Дега» в постановке П. Бара, «Забывтая земля» в постановке И. Килиана и др.).

Объединение литературы и хореографии привело к созданию таких жанров балетного спектакля, как повествовательный балет и драмбалет. На основе литературных первоисточников были созданы спектакли, ставшие классикой XX века («Ромео и Джульетта» на музыку С. С. Прокофьева в постановке Л. М. Лавровского, «Бахчисарайский фонтан» на музыку Б. В. Асафьева в постановке Р. В. Захарова, «Евгений Онегин» на музыку П. И. Чайковского в постановке Дж. Крэнко и др.). И в настоящее время многие хореографы интерпретируют произведения литературы в своем хореографическом прочтении (Дж. Ноймайер, Б. Я. Эйфман, К. Шпук, Э. Клюг и др.). Таким образом, разнообразие воплощаемых идей в балетном театре раскрывает целый спектр возможностей этого вида искусства.

Творчество Джона Ноймайера, одного из ярких представителей современного балетного театра, отличается широтой его художественного видения и масштабностью создаваемых спектаклей. Синтез искусств в ряде его работ уникален еще и тем, что часто хореограф сам создает балеты в качестве сценографа, художника по костюмам, художника по свету, составителя музыкальной партитуры, автора либретто. Ноймайер является бессменным руководителем труппы Гамбургского балета с 1973 года, за это время балетмейстер поставил там 123 спектакля [1]. Широта его творческого кругозора впечатляет, хореограф воплощает на сцене совершенно разные замыслы, доказывая колоссальные возможности выразительных средств балета. Среди созданных Ноймайером спектаклей можно выделить несколько направлений: классические балеты в новой авторской редакции хореографа («Щелкунчик» (1974), «Иллюзии — как Лебединое озеро» (1976), «Спящая красавица» (1978) и др.); балеты на великие произведения классической музыки («Третья симфония Густава Малера» на музыку Г. Малера (1975), «Страсти по Матфею» на музыку И. С. Баха (1981), «Реквием» на музыку В. А. Моцарта (1992) и др.); балеты на основе литературных произведений («Дама с камелиями» (1978), «Одиссея» (1995), «Анна Каренина» (2017) и др.); балеты-биографии («Нижинский» (2000), «Дузе» (2015) и др.).

Литературная линия его творчества вызывает особый интерес, во-первых, количеством произведений и разнообразием жанров; во-вторых, тем фактом, что Ноймайер имеет степень бакалавра искусств по специальности «английская литература и театр», так что его знания в области литературы позволяют работать с текстами как профессиональному филологу. Примечательно, что все либретто к спектаклям написаны самим хореографом. Чаще всего литературное произведение адаптируется им в форму двухактного сюжетного балета с разделением на картины. Стоит отметить, что Ноймайера привлекал перевод на язык хореографии не только произведений, написанных для сценического воплощения (пьесы У. Шекспира, Г. Ибсена, А. П. Чехова, Т. Уильямса и др.), но и таких жанров, как роман, поэма, сказка, то есть нетеатральных жанров.

Анализ двух балетных спектаклей из литературной линии хореографа — «Смерть в Венеции» (2003) и «Анна Каренина» (2017) — дает возможность раскрыть приемы адаптации литературного текста в форму балетного спектакля. Выбор данных балетов обусловлен тем, что в их основе лежат литературные произведения, не предназначенные для сценического воплощения. Именно они в наибольшей степени позволяют выявить основные приемы работы балетмейстера с текстом, а также механизмы перевода этого текста на язык хореографии и особенности художественного мышления постановщика.

Хореографическое прочтение новеллы Томаса Манна «Смерть в Венеции» на музыку И. С. Баха и Р. Вагнера Ноймайер представил в 2003 году. Это первое обращение балетного театра к инсценировке данного произведения, однако не первое в истории театра музыкального. В 1973 году Бенджамин Бриттен сочинил одноименную оперу, либретто на английском языке написала Мифэнви Пайпер. Интересно, что, по замыслу Бриттена, партии Тадзио, его матери, сестер и друга должны исполнять не певцы, а танцовщики, то есть эти роли предназначены для воплощения на сцене пластическими и хореографическими средствами. В трактовке Ноймайера новелла Манна адаптируется к миру хореографического искусства приемом переноса сферы деятельности главного героя: из писателя Густав фон Ашенбах превращается в хореографа. Ноймайер уже использовал этот прием годом ранее при постановке балета «Чайка» по пьесе А. П. Чехова. Там Тригорин и Треплев стали хореографами, а Аркадина и Заречная — балеринами. Данный прием позволил визуализировать поток сознания, творческие идеи героев, проводя аналогии между литературным и хореографическим мирами.

Спектакль «Смерть в Венеции» состоит из двух актов и десяти картин. В первом — четыре картины: «Слава и творчество» (1), «На грани изнеможения» (2), «Ощущение плавания — Путешествие в Венецию» (3), «Бесшумная встреча — Hôtel des Bains» (4); во втором — шесть: «В Элизииуме — На пляже Лидо» (5), «Дионисийский сон» (6), «Метаморфозы» (7), «Пляска Смерти — Холера в Венеции» (8), «Чистый звук фортепиано: решение и прощание» (9), «Любовь-смерть» (10). Для Ноймайера не принципиальна четкая последовательность событийного ряда (например, шестая и седьмая картины тогда

должны были бы стоять после восьмой), для него важно, следуя замыслу Манна, прочертить путь Густава фон Ашенбаха от жизненной стабильности и дисциплины к потаенному миру желаний и хаоса, постепенно подводящий его к смерти, а также показать противопоставление аполлонического и дионисийского начал в искусстве.

Начало спектакля — работа известного хореографа Ашенбаха над балетом на историческую тему о прусском короле Фридрихе Великом. В новелле Ашенбах думает и работает над литературным произведением об этой исторической личности. Ноймайер достаточно точно передает в хореографии образный мир человека, работающего над сочинением. Для этого он выводит отдельных персонажей, названных «Идеи Ашенбаха», — это пара танцовщиков, которые на протяжении всего спектакля появляются в моменты творческих поисков и озарений главного героя. Пластически Ашенбах показан мастером, создающим симметричные формы и канонические структуры классической хореографии, но вместе с тем он ищет новый почерк своей танцевальной мысли. Его образ в начале спектакля тождественен мысли автора. Как отмечал литературовед В. Днепров, «рассказывая о жизни писателя Ашенбаха, Т. Манн постоянно указывает на преобладание сдерживающих, связывающих, дисциплинирующих сил в его личности» [2]. В балете это сдерживающее начало Ноймайер передает чистыми формами канонов классического танца.

Своеобразным лейтмотивом становится первая хореографическая фраза Ашенбаха, которая в дальнейшем варьируется, а также исполняется другими персонажами (Фридрихом Великим, танцовщиком из «Идей Ашенбаха»). Начиная со свободных волнообразных движений вытянутой перед собой правой рукой и плавным перебором ног на одном месте, Ашенбах переходит в форму классических положений рук и ног: открывает правую руку во вторую позицию, левую — в третью позицию, затем *soutenu* по четвертой позиции в ногах с окончанием в пятую позицию на *plié* и оттуда — *pas glissadé*, поднимается на полупальцы с руками в третьей позиции и делает *jeté* правой ногой вперед с раскрытием рук в стороны, далее — *tour en l'air* с окончанием в позу *croisé*: правая нога вытянута вперед на 45°, левая на *plié*, правая рука перед собой, левая в сторону, кисти *allongé*. Такая простая хореографическая фраза впоследствии усложняется добавлением *pas brisé*, *grand pas jeté en tournant*, быстрой сменой позиций рук и переходом из позы в позу. Ноймайер вводит в эту сцену кордебалет, который вторит движениям Ашенбаха, повторяя их канонами. Ансамблевые сцены контрастируют со сценами, где главный герой остается наедине со своими «идеями», в которых хореографическая форма классического трио и дуэта увлекает оригинальными поддержками и переносами.

После многочисленных неудачных попыток создания нового балета, чувствуя потерю творческих сил, Ашенбах бросает незавершенную работу и отправляется в путешествие, на которое его подталкивает встреча со странником. В тексте Манна между незнакомцем и Ашенбахом не было физического соприкосновения, но, увидев его, герой ощутил желание странствовать:

«...оно возникло как настоящий приступ, обостренный до страсти, даже до обмана чувств» [3, с. 7]. Это событие в спектакле Ноймайера становится точкой перехода из аполлонического начала в дионисийское. Для усиления темы раздвоения мира главного героя хореограф поручил исполнение роли странника двум танцовщикам, одновременно действующим на сцене. Более того, данный прием проходит через весь спектакль Ноймайера: все ключевые персонажи-символы новеллы Манна (странник, гондольер, старик — поддельный юноша, цирюльник, играющий на гитаре актер) представлены в лице двух артистов (на премьере их исполняли братья-близнецы Иржи и Отто Бубеничек). Это позволило постановщику отразить несколько смысловых линий: во-первых, сменяющиеся границы реальности и фантазии в сознании Ашенбаха; во-вторых, персонажи-символы как спутники, сопровождающие главного героя в мир дионисийского хаоса, который постепенно приводит к уходу из жизни.

Ключевой момент — встреча Ашенбаха и юноши Тадзио — намечен только в конце первого действия. Появление юноши происходит на фоне массовой сцены аристократического общества, и Ноймайер намеренно создает атмосферу застывшего времени (исполнители замирают, а потом медленно исчезают), чтобы выделить следующий далее монолог Тадзио. Данный монолог два раза начинается сначала — это дает ощущение, что мы видим не реально происходящее действие, но то, как это представляет себе Ашенбах, очарованный красотой юноши.

Во втором действии чувства Ашенбаха раскрываются перед зрителем и достигают кульминации, хореограф проводит эту линию так, что добивается на сцене еще большего ощущения смешения реальности и мыслей Ашенбаха, как это заложено в тексте Манна, где минимальное количество диалогов уступает место значительным внутренним монологам и сомнениям главного героя. Необходимо отметить, что Ноймайер добивается этого ощущения несколькими приемами:

- распределением одной роли для исполнения двумя артистами;
- добавлением хореографических повторов в сценах;
- созданием музыкальной драматургии из произведений двух композиторов — Баха и Вагнера.

Отдельно стоит сказать о важном хореографическом и смысловом рефрене — танце-воспоминании Ашенбаха-ребенка с матерью. В тексте Манна упоминание о родителях главного героя встречается один раз на первых страницах, когда герой вспоминает о своей семье, о том, что именно чешские корни дали ему «более быструю и чувственную кровь» [3, с. 11]. Для концепции Ноймайера эта деталь стала важной. Впервые танец-воспоминание возникает в минуты сомнений в своей работе, затем повторяется при решении об отпуске, а далее — уже после встречи с юношей. Вдохновленный Ашенбах приближается в мыслях к своей чувственной стороне именно через это хореографическое повторение, но уже исполняя его с Тадзио. Ощущения теплоты, близости и спокойствия передаются в танце через поддержку сына на руках

мамы, но особенно важно символическое положение ребенка, обхватившего маму со спины и свесившего вперед руки и ноги. Также хореографический рефрен важен в первой сцене второго акта — падение на пол Ашенбаха и протягивание ему руки Тадзио, повторяющееся несколько раз, с вариационным развитием дальнейшего хореографического текста, который не только создает впечатление проникновения зрителя в нереализуемые фантазии Ашенбаха, но и размывает границы интеллектуального и эмоционального восприятия этого мира героем.

При постановке спектакля «Смерть в Венеции», как и во многих других своих балетах, хореограф сам выстроил музыкальную драматургию, выбрав произведения И. С. Баха и Р. Вагнера. Стоит отметить, что история создания произведения Т. Манна связана с именем композитора Густава Малера. Писатель отмечал, что известие о смерти композитора, с которым они были знакомы, потрясло и впечатлило его: «Я не только дал моему погибшему оргиастической смертью герою имя великого музыканта, но и позаимствовал для описания его внешности маску Малера» [4, с. 525]. Данный факт связи произведения с личностью австрийского композитора был заимствован режиссером Л. Висконти при интерпретации новеллы Манна в одноименной кинокартине 1971 года. Включив в звуковую партитуру фильма фрагменты из произведений Малера (например, Adagietto из Симфонии № 5), «режиссер стремился к слиянию визуального и аудиального образа героя» [5, с. 204].

Стратегия выбора музыки к балетному спектаклю у Ноймайера строилась исходя из других, не столь очевидных на первый взгляд связей с литературным произведением<sup>1</sup>. Пьесы из цикла «Музыкальное приношение» Баха (Musikalisches Opfer BWV 1079), которые хореограф избрал для сопровождения рациональной и холодной стороны жизни Ашенбаха, имеют прямую историческую связь с Фридрихом Великим. Этот цикл был написан композитором на основе музыкальной темы, которую ему предложил сам прусский король. Музыка Вагнера, отражающая в балете наполненные эмоциями и чувствами моменты, отсылает к философским идеям Ницше. Для Ноймайера в составлении музыкальной партитуры важно было не только найти тематически верные произведения, которые бы также создали контрастное звучание заложенных в драматургии граничащих миров, не менее важен для него прием воспроизведения этой музыки в спектакле: она звучит как в оркестровой или фортепианной записи, так и в живом исполнении на музыкальном инструменте по ходу действия. Некоторые произведения Вагнера, написанные для оркестра, переложены для фортепиано (например, музыка пронзительного финального дуэта в балете — фортепианная транскрипция Ф. Листа сцены «Смерть Изольды» из оперы «Тристан и Изольда»

<sup>1</sup> Необходимо отметить, что Малер — один из любимых композиторов Ноймайера: хореограф часто обращался в своих спектаклях к его музыке, создав постановки на симфонии № 3, № 4, № 5, № 6 и другие произведения. Adagietto из Симфонии № 5, ставшее лейтмотивом фильма Висконти 1971 года, обрело хореографическое воплощение в форме *pas de deux* в 1975 году, а в 1989 году Ноймайер поставил Симфонию № 5 полностью. Таким образом, можно предположить, что музыка Малера имела особый смысл для Ноймайера на всем его пути к интерпретации «Смерти в Венеции» Манна.

Р. Вагнера). Этот прием разности звучания и исполнения необходим постановщику спектакля для точности отражения текста Манна, когда эмоциональность описываемых мыслей героя прерывается холодными рассуждениями, и, наоборот, для создания границ личного и масштабного, отображения времени сомнений и решимости действий героя.

О своем видении этого произведения Ноймайер говорил: «Что меня очаровывает в моей интерпретации новеллы Томаса Манна, так это изображение абсолютной любви. Тадзио заставляет Ашенбаха противостоять скрытой части себя. До встречи с Тадзио достоинство, слава и работа, которая принесла ему аристократический титул, значили для Ашенбаха все. Сначала он борется со своими эмоциями, оправдывая свое увлечение юношей чисто эстетическими рассуждениями. В конце концов, он сдается любви, обращаясь к жизни и вызывая свою “Смерть в Венеции”» [6].

Сценография спектакля, созданная художником Питером Шмидтом, визуально подчеркивает концепцию Ноймайера и изображает две стороны жизни героя, как это отражалось и в музыке. Первый акт — преимущественно черные графические рисунки, контрастирующие с белым фоном, — отражение холодного мира дисциплины Ашенбаха; второй акт — меняющиеся задники пастельных и приглушенно разноцветных тонов — мир чувств и красоты, в который попал герой. Костюмы к спектаклю разрабатывались Ноймайером и Шмидтом в соавторстве.

Балет «Смерть в Венеции» и в настоящее время стоит в репертуаре Гамбургского балета. В одной из рецензий подчеркивается: «Произведение Джона Ноймайера удивительно “аутентичное”, созвучное тексту новеллы Томаса Манна, в котором в пластике воплощен мерный ритм повествования. Танцевальный рассказ также неспешен, лексические обороты его героев столь же замысловаты и кажутся точным отражением манновского слога» [7, с. 15]. Таким образом, данная интерпретация литературного первоисточника на балетной сцене органично вошла в ряд авторских прочтений мировой литературы.

Интерпретация Ноймайером романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» на музыку П. И. Чайковского, А. Шнитке, К. Стивенса (Ю. Ислама) была представлена Гамбургским балетом в 2017 году. В отличие от новеллы Манна, это произведение значительнее по масштабу повествования и количеству переплетенных в сюжете линий. Также стоит отметить, что роман, признанный мировой классикой, написан на русском языке и является фактом русской культуры. Таким образом, исходные данные для работы над адаптацией произведения Толстого на гамбургской балетной сцене значительно отличались от интерпретации немецкоязычного текста Манна.

Ноймайер уже обращался к произведениям русских классиков: балетмейстер поставил балеты «Чайка» по пьесе А. П. Чехова в 2003 году и «Татьяна» по роману в стихах А. С. Пушкина в 2014 году. Можно сказать, что обращение к роману Толстого продолжает линию интерпретации русской литературы в творчестве хореографа. Однако постановка балета «Анна Каренина» также входит в широкий ряд балетных спектаклей, в основе которых лежит

это произведение. Первый балет по роману Толстого был поставлен в Большом театре в 1972 году. Композитор Р. К. Щедрин написал музыкальную партитуру, Б. А. Львов-Анохин создал либретто, Н. И. Рыженко, В. В. Смирнов-Голованов и М. М. Плисецкая поставили хореографию. Именно этот спектакль показал балетному миру возможность адаптации романа в форму балета, и со временем сюжет «Анны Карениной» стал одной из самых популярных литературных первооснов для хореографического прочтения. Львов-Анохин отмечал в своей статье к премьере балета: «Внимательно перечитывая “Анну Каренину”, можно обнаружить, что могучий реализм Толстого становится “реализмом, отточенным до символа” (выражение Вл. И. Немировича-Данченко), а это уже область, доступная поэтике хореографического искусства» [8, с. 136].

Уже только в XXI веке «премьеры балетов на данный сюжет состоялись в балетных театрах Дании, Литвы, Финляндии, Эстонии, Польши, Германии, Италии, США и России» [9, с. 70], их авторы — такие хореографы, как А. Ратманский, Б. Я. Эйфман, Т. Каск, К. Шпук, Ю. Посохов, М. Кеслер. Стоит отметить, что тенденция постановок данных балетных спектаклей по Толстому имеет единую направленность в том, что все балетмейстеры в большей или меньшей степени пытались воссоздать историческую эпоху романа. Ноймайер решил уйти от этой традиции постановки «Анны Карениной» в условно историческом стиле. Его спектакль отражает переосмысление текста Толстого с точки зрения современной социально-культурной ситуации. Можно провести аналогию между интерпретациями литературного произведения в балете и в кинематографе, где также существуют как классические традиции адаптации текста, так и выходы за пределы установленных шаблонов. В одном из исследований об адаптации русской классики на постсоветском экране филолог и культуролог Людмила Федорова отметила: «Классическая адаптация — это именно экранизация, рассчитанная на узнавание текста и обладающая особым типом образности. Она предполагает общую реалистичность стиля, создающие атмосферу характерные материальные признаки прошлого и в целом “прозрачность режиссера”, воспроизводящего традиционные способы рецепции текста» [10, с. 9–10]. Новое прочтение, напротив, не ограничивается рамками изображения эпохи, а возвращается к тексту как таковому, к прочтению заложенных в нем смыслов с учетом изменившегося опыта понимания современного зрителя. Именно это возвращение к тексту лежит в основе хореографической интерпретации Ноймайера.

Воплощая на сцене роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина», постановщик охарактеризовал его как «балет по мотивам», что дало ему большую свободу в авторском прочтении первоисточника. По замыслу Ноймайера, для того чтобы подчеркнуть вневременность описанных у Толстого конфликтов и внутренних переживаний персонажей, их действий, мыслей и чувств, сюжет был перенесен в современность (Анна Каренина представлена как жена известного политика, Алексей Вронский — успешный спортсмен и т. д.). Постановщик признался, что объемный роман Толстого его поразил, его «заворожили не только главные герои и структура повествования, но и удивительное



Фото 1. Сцена из спектакля «Анна Каренина» в постановке Джона Ноймайера. Анна Каренина — Светлана Захарова, Вронский — Денис Родькин. Фото: Дамир Юсупов / Большой театр России / Scene from “Anna Karenina” by John Neumeier. Anna Karenina — Svetlana Zakharova, Vronsky — Denis Rodkin. Photo by Damir Yusupov / Bolsboi Theatre of Russia

структура написания либретто с точным указанием выбранных музыкальных произведений позволяет определить, что первый акт состоит из тринадцати картин, а второй — из семи. Насыщенный событиями первый акт пересказывает большую часть романа. Второй акт начинается уже с поездки Анны и Вронского в Италию. Интересно то, что, следуя за текстом Толстого, хореограф не завершает спектакль смертью Анны, как это происходит, например, в популярных постановках Ратманского и Эйфмана, но показывает дальнейший ход жизни: Лёвин и Китти символизируют надежду на существование истинного семейного счастья без трагедий.

Хореографический текст, основанный на лексике классического танца, постоянно отклоняется в сторону более свободного и эмоционального существования исполнителей на сцене. В основе структуры балета — чередование больших ансамблей со множеством дуэтов, причем как развернутой формы (три ключевых дуэта Анны и Вронского, см. фото 1), так и краткого изложения (Анна и Каренин, Долли и Стива, Лёвин и Кити, Вронский и Мужик, Анна и Мужик, Анна и Сережа, Каренин и Лидия Ивановна, Вронский и Княжна Сорокина). Все

многообразие переплетенных между собой тематических линий» [11, с. 58]. Ноймайеру было важно сделать сценическую адаптацию произведения масштабно, уйдя от традиционного решения построения сюжета только на линии непростых взаимоотношений Каренина, Анны и Вронского (например, в постановках Ратманского, Эйфмана) или на акцентировке психологического состояния главной героини (как в постановках Каска, Кеслер). В спектакле Гамбургского балета хореографом была предложена разработка трех основных линий взаимоотношений: Каренин, Анна и Вронский; Долли и Стива; Китти и Лёвин. Исследователь спектакля Д. Е. Хохлова отмечала, что «центром концепции Ноймайера становится “семья” как понятие обобщенное» [12, с. 121]. Таким образом, постановщик стремился к раскрытию важной темы романа, затрагивающей проблемы семейной жизни, и подчеркивал их актуальность в современном обществе.

Балет «Анна Каренина» состоит из двух актов. В отличие от либретто «Смерти в Венеции», здесь нет определяющего наименования каждой картины, однако



дуэты изобилуют высокими поддержками в неоклассическом стиле, а также сложными акробатическими элементами.

Важным структурным элементом балета также является монолог. Стоит отметить, что танцевальный монолог в спектакле появляется у нескольких персонажей. Это не только говорит о разработке линий действующих лиц романа в раскрытии во взаимоотношениях с другими, но и акцентирует важность их личных психологических переживаний. Так, Анна исполняет монолог во второй сцене первого акта и предпоследней сцене второго акта; у Лёвина самый большой в спектакле монолог в первом акте; у Китти два противоположных друг другу по стилю и настроению монолога в первом акте; у Вронского есть небольшой монолог в первом акте; у Сережи один монолог во втором акте. насыщенный подробным описанием внутренних психологических переживаний героев, а также внешних проявлений эмоционального состояния, текст Толстого отражается в хореографии Ноймайера с большой тщательностью. Ведь для него танец — это прежде всего эмоция, поэтому в хореографии каждого персонажа нет ни одного лишнего жеста или взгляда, все направлено на раскрытие образов и взаимоотношений.

Важной символической фигурой, пронизывающей все повествование, Ноймайер делает образ Мужика (станционного рабочего), который в начале романа погибает под поездом. Хореографически этот ключевой образ-символ раскрывается как в сольных выходах внутри массовых сцен, так и в дуэтах с Анной (фото 2) и даже в дуэте с Вронским. Как и в первоисточнике, станционный рабочий символизирует предвестие гибели, преследующее героиню во снах; для постановщика важно было выделить и закрепить этот образ на протяжении всего спектакля. Такой прием усиления роли эпизодного персонажа является характерным для Ноймайера и используется во многих спектаклях, в том числе в «Смерти в Венеции».

Ноймайер создавал спектакль «Анна Каренина» как автор либретто, хореограф-постановщик, сценограф, художник по костюмам и автор концепции светового оформления. Исключением стала только разработка костюмов для образа Анны, которую осуществил дизайнер Альберт Краймлер.

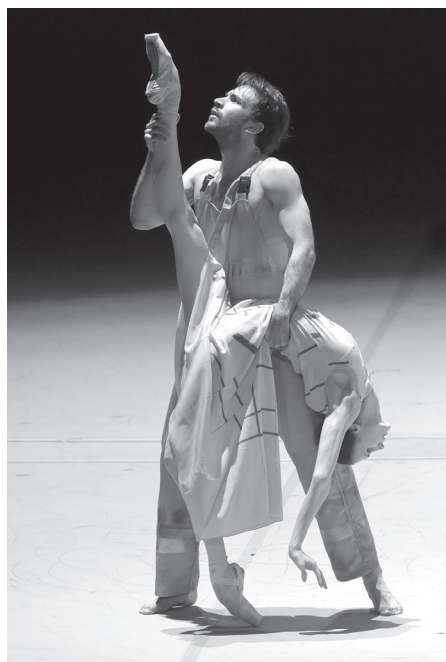


Фото 2. Сцена из спектакля «Анна Каренина» в постановке Джона Ноймайера. Анна Каренина — Светлана Захарова, Мужик — Эрик Сволкин. Фото: Дамир Юсупов / Большой театр России / Scene from “Anna Karenina” by John Neumeier. Anna Karenina — Svetlana Zakharova, The guy — is Eric Svolkin. Photo by Damir Yusupov / Bolshoi Theatre of Russia

Данное решение постановщика позволило зрителям «почувствовать разницу между вкусом, с которым Анна выбирает одежду, и костюмами остальных персонажей» [11, с. 66].

Музыка балета была составлена из произведений П. И. Чайковского, А. Шнитке и современного композитора К. Стивенса (Ю. Ислама). Такая контрастность в выборе была необходима Ноймайеру для обозначения трех музыкальных пластов: музыка Чайковского отражает внешнее, напоминает о мире и обществе исторического времени; музыка Шнитке отражает эмоциональное напряжение и конфликты в жизни героев, иррациональность и подсознательное; музыка Стивенса (Ислама) отражает мир Лёвина, чей образ акцентирован и показан в развитии, и его поиск истинного смысла жизни.

На протяжении спектакля место действия меняется двадцать два раза, в чем проявляется используемый постановщиком кинематографический прием монтажа эпизодов. Пространство всех сцен балета структурируют несколько белых блоков из тонкой фанеры, которые динамично передвигаются по сцене. Дополнительно по ходу действия в интерьеры добавляются важные детали и бытовые предметы. Одно из главных решений в оформлении спектакля заключается в том, что «минималистичное и непрерывно трансформирующееся оформление балета Ноймайер насыщает образами-символами, составляющими целую семантическую “головоломку”» [13, с. 47]. К таким образам-символам относятся: дверь, стул, мешок, кровать, подушка, игрушечный паровоз на железной дороге. Можно сказать, что художественное оформление усиливает идейную концепцию спектакля, переходя от иллюстративности к символической наполненности.

Балет «Анна Каренина» в постановке Ноймайера уникален в масштабе охвата смысловых линий произведения, в количестве выделенных действующих персонажей и в том, как современно и актуально прочитаны заявленные в романе темы. Этот спектакль в 2018 году также был перенесен в репертуар Большого театра и Национального балета Канады. Примечательно, что балет был удостоен развернутой статьи писателя и литературоведа Павла Басинского, который высоко оценил спектакль: «Ноймайеру удалось то, что не удавалось ни одному кинорежиссеру и без чего роман Толстого невозможно понять. Он “уравнял в правах” Каренину и Лёвина, сделав обоих равноправными центральными фигурами, что и является главным смыслом романа, а вернее, двух романов, которые соединяются в один свод» [14].

Таким образом, рассмотренные в данной статье балеты Ноймайера «Смерть в Венеции» и «Анна Каренина», в основе которых лежат литературные произведения, не предназначенные авторами для сценического воплощения, позволяют выявить особенности взаимосвязи литературы и хореографии, а также основные приемы работы хореографа с текстом. Как показал анализ спектаклей, Ноймайер достаточно свободно обращается с текстами писателей и перенос действия в современный мир направлен на выявление увиденных им ассоциативных связей прошлого и настоящего. Однако это не идет вразрез с замыслом авторов, а, наоборот, усиливает актуальность заложенных

в произведениях тем, заявляет о вневременном существовании многих конфликтов, поступков, чувств и мыслей персонажей. Для него интерпретация литературного произведения является не просто иллюстрацией сюжетной фабулы первоисточника, но попыткой проникнуть в глубину замысла, разглядеть и подчеркнуть наиболее важные детали, психологию персонажей, уловить подтекст и выразить языком хореографии все тонкости авторского стиля.

Одной из главных особенностей работы Ноймайера с литературным текстом является его внимание к деталям. Это проявляется в нескольких аспектах. Во-первых, однажды упомянутый в тексте персонаж может появляться в спектакле в нескольких сценах, это позволяет хореографу ярче выразить найденную им в произведении смысловую или психологическую линию действия главных героев (например, образ матери в «Смерти в Венеции», образ Мужика в «Анне Карениной»). Во-вторых, прописанные автором детали одежды, предметов приобретают в его сценическом воплощении материальные черты и наполняются определенным символическим смыслом.

Важную роль в адаптации литературного текста в хореографический спектакль занимает работа постановщика над созданием музыкальной драматургии. Ноймайер сочетает несколько приемов. Так, например, он использует музыку композиторов разных эпох в одном спектакле, чтобы выделить контрастные по своему существу действенные или психологические линии: в балете «Смерть в Венеции» музыка И. С. Баха отражает рациональный мир главного героя, а музыка Р. Вагнера раскрывает мир эмоций и чувств; в балете «Анна Каренина» сцены жизни в обществе и образ исторической эпохи связаны с музыкой П. И. Чайковского, психологическое и эмоциональное напряжение выражает музыка А. Шнитке, современные композиции К. Стивенса (Ю. Ислама) определяют музыкальную характеристику мира Лёвина. Прием разного звукоизвлечения, использованный в «Смерти в Венеции», позволил постановщику передать ощущение границ личных переживаний главного героя и окружающего его меняющегося мира.

Что касается хореографии в данных балетах, то стоит отметить тщательность подбора выразительных приемов: основываясь на классическом танце как первооснове своей хореографической мысли Ноймайер уделяет большое внимание правде эмоционального существования исполнителей на сцене. Следуя за литературным текстом, где подробно описаны переживания и чувства персонажей, хореограф создавал насыщенные психологическими нюансами монологи, дуэты, трио, в которых каждое движение направлено на достоверное раскрытие образов.

В целом можно сказать, что, рожденные в рамках традиционной многоактной формы, эти постановки демонстрируют уникальную взаимосвязь литературы и хореографии в творчестве Ноймайера. Обратившись к литературным жанрам, не предназначенным для сценического воплощения, хореограф адаптирует их в форму спектакля как с учетом мельчайших деталей, прописанных в текстах писателей, так и с ощущением свободы соавторства. Это определяет оригинальность их хореографического прочтения. Исследование таких

спектаклей открывает многогранный талант одного из ярких хореографов современности с новых ракурсов.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ballets by John Neumeier in Hamburg since 1973 // Hamburg Ballett John Neumeier — Repertory since 1973. URL: <https://www.hamburgballett.de/en/geschichte/repertoire.php> (дата обращения: 14.02.2022).
2. Днепров В. Поворот в мировоззрении Томаса Манна // Вопросы литературы. 1960. № 8. URL: <https://voplit.ru/article/povorot-v-mirovozzrenii-tomasa-manna/> (дата обращения: 19.04.2023).
3. Манн Т. Смерть в Венеции: новеллы. М.: Захаров, 2007. — 512 с.
4. Манн Т. Предисловие к папке с иллюстрациями // Густав Малер. Письма. Воспоминания. М.: Музыка, 1968. — 607 с.
5. Москвина Е. В. Дионисийская и аполлонийская звуковая партитура в «Смерти в Венеции» Томаса Манна и Лукино Висконти // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2017. № 6. С. 199–208.
6. Neumeier J. Death in Venice. URL: <https://www.hamburgballett.de/en/schedule/event.php?AuffNr=193251> (дата обращения: 17.02.2022).
7. Федорченко О. Мужчины нелегкого поведения // Коммерсантъ. 2012. 13 ноября. № 214. С. 15
8. Львов-Анохин Б. «Анна Каренина» // Большой театр СССР. Выпуск 2. 1970–1971, 1971–1972. М.: Советский композитор, 1976. — 472 с.
9. Попова К. В. Хореографическая интерпретация произведений русской классической литературы зарубежными хореографами в XXI веке // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2022. № 4. С. 64–80.
10. Федорова Л. Адаптация как симптом. Русская классика на постсоветском экране. М.: Новое литературное обозрение, 2022. — 229 с.
11. Анна Каренина: буклет к премьере. Государственный академический Большой театр России / ред.-сост. А. Галайда. М.: Театралис, 2020. — 120 с.
12. Хохлова Д. Е. Балет Джона Ноймайера «Анна Каренина». К вопросу хореографической интерпретации хрестоматийного первоисточника // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 2. С. 117–127.
13. Хохлова Д. Е. Сценография балета Дж. Ноймайера «Анна Каренина»: художественные аспекты авторской трактовки литературного первоисточника // Человек и культура. 2021. № 4. С. 47–58.
14. Басинский П. Басинский: Ноймайеру удалось «уравнять в правах» Анну Каренину и Лёвина // Российская газета. 2021. 22 ноября. № 264 (8615). URL: <https://rg.ru/2021/11/22/basinskij-nojmajeru-udalos-uravniat-v-pravah-annu-kareninu-i-levina.html> (дата обращения: 19.04.2023).

## REFERENCES

1. Ballets by John Neumeier in Hamburg since 1973. Available from: Hamburg Ballett John Neumeier — Repertory since 1973. URL: <https://www.hamburgballett.de/en/geschichte/repertoire.php> (Accessed 14<sup>th</sup> February 2022).
2. Dneprov V. *Povorot v mirovozzrenii Tomasa Manna* [A turn in the worldview of Thomas Mann]. *Voprosy literatury*. 1960, no. 8. Available from: <https://voplit.ru/article/povorot-v-mirovozzrenii-tomasa-manna/> (Accessed 19<sup>th</sup> April 2023).
3. Mann T. *Smert' v Venetsii: novelly* [Death in Venice: Novels]. Moscow: Zakharov Publ., 2007. 512 p.
4. Mann T. *Predislovije k papke s illyustratsijami* [Preface to the folder with illustrations]. In: Gustav Mahler. Letters. Memories. Moscow: Muzyka, 1968. 607 p.
5. Moskvin E. V. *Dionisijskaja i apolloniskaja zvukovaja partitura v "Smerti v Venetsii" Tomasa Manna i Lukino Viskonti* [Dionysian and Apollonian sound score in "Death in Venice" by Thomas Mann and Luchino Visconti]. *Vestnik of Lobachevsky University of Nizhni Novgorod*. 2017, no. 6, pp. 199–208.
6. Neumeier J. Death In Venice. Available from: <https://www.hamburgballett.de/en/schedule/event.php?AuffNr=193251> (Accessed 17<sup>th</sup> February 2022).

7. Fedorchenko O. *Muzhchiny nelegkogo povedeniya* [Men not of easy virtue]. *Kommersant*. 2012, November 13, no. 214, p. 15.
8. Lvov-Anokhin B. "Anna Karenina". In: *Bol'shoy teatr SSSR. Vypusk 2. 1970–1971, 1971–1972 gg.* [Bolshoi Theatre of the USSR. Iss. 2. 1970–1971, 1971–1972]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1976. 472 p.
9. Popova K. V. *Khoreograficheskaja interpretatsija proizvedenij russkoj klassicheskoj literatury zarubezhnymi baletmeysterami v 21 veke* [Choreographic interpretation of works of Russian classical literature by foreign choreographers in the 21<sup>st</sup> century]. *Bulletin of Vaganova Ballet Academy*. 2022, no. 4, pp. 64–80.
10. Fedorova L. *Adaptatsija kak simptom. Russkaja klassika na postsovetском ekrane* [Adaptation as a symptom. Russian classics on the post-Soviet screen]. Moscow: Nonoye literaturnoye obozreniye, 2022. 229 p.
11. Anna Karenina: *buklet k premjere. Gosudarstvennyj akademicheskij Bol'shoy teatr Rossii* [Anna Karenina. Booklet for the premiere. State Academic Bolshoi Theatre of Russia]. Ed. by A. Galayda. Moscow: Teatralis, 2020. 120 p.
12. Khokhlova D. E. *Balet John Neumeier "Anna Karenina". K voprosu khoreograficheskoy interpretatsii khrestomatijnogo pervoistochnika* [John Neumeier's ballet "Anna Karenina". On the issue of choreography interpretation of textbook source]. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka* [Theatre. Fine Arts. Cinema. Music]. 2019, no. 2, pp. 117–127.
13. Khokhlova D. E. *Stsenografiya baleta J. Neumeier "Anna Karenina": khudozhestvennyye aspekty avtorskoj traktovki literaturnogo pervoistochnika* [Scenography of the ballet by J. Neumeier "Anna Karenina": artistic aspects of the author's interpretation of the literary source]. *Chelovek i kultura*. 2021, no. 4, pp. 47–58.
14. Basinsky P. *Basinskiy: Neumeieru udalos' "uravn'at' v pravakh" Annu Kareninu i Levina* [Basinsky: Neumeier managed to "equalize" Anna Karenina and Levin]. Available from: *Rossiyskaya gazeta*. 2021, November 22, no. 264 (8615). URL: <https://rg.ru/2021/11/22/basinskiy-nojmajeru-udalos-uravnjat-v-pravah-annu-kareninu-i-levina.html> (Accessed 19<sup>th</sup> April 2023).

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Попова Ксения Владимировна — ассистент кафедры хореографии Российского института театрального искусства — ГИТИС.

E-mail: [ballet@gitis.net](mailto:ballet@gitis.net)

ORCID: 0000-0001-5633-9546

#### ABOUT THE AUTHOR

Kseniia V. Popova — Assistant of Choreography Department of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: [ballet@gitis.net](mailto:ballet@gitis.net)

ORCID: 0000-0001-5633-9546

Статья поступила в редакцию: 03.06.2022

Отредактирована: 30.04.2023

Принята к публикации: 10.05.2023

Received: 03.06.2022

Revised: 30.04.2023

Accepted: 10.05.2023

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Попова К. В. Взаимосвязь литературы и хореографии в балетах Джона Ноймайера «Смерть в Венеции» и «Анна Каренина» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 2. С. 135–149.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-135-149

EDN THHGYY

#### FOR CITATION

Popova K. V. The interrelation of literature and choreography in the ballets of John Neumeier "Death in Venice" and "Anna Karenina". *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 2, pp. 135–149.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-135-149

EDN THHGYY

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-150-171  
EDN QWZIBI  
УДК [791.44.071+791.45.072] (47+57)

Н. С. Рябчикова  
Школа дизайна, Высшая школа экономики,  
Москва, Россия  
ORCID: 0000-0001-7481-5155

# Начало «Начала». Фрагменты обсуждения литературного сценария Е. Габриловича и Г. Панфилова

## АННОТАЦИЯ

Публикация посвящена обсуждению литературного сценария кинофильма, вышедшего в 1970 году под названием «Начало». Фрагменты ранее не публиковавшегося обсуждения сценария на художественном совете Второго творческого объединения киностудии «Ленфильм» 14 января 1969 года в присутствии одного из соавторов сценария и будущего режиссера фильма Глеба Панфилова показывают как складывающееся общее отношение к будущей картине на студии, так и типичные возражения, которые тематика и построение сценария вызывали у коллег-кинематографистов. В частности, разбирается само название будущей картины; ее деление на сюжетные пласты, а также собственно кинематографический пласт: судьба киноактера, работа на площадке и т. д.; сопоставление главной героини и окружающих ее персонажей, которое оказывается для представителей советской кинематографии важнейшим идеологическим моментом сценария; и, наконец, еще не проработанный в литературном сценарии финал картины, наметки к которому, однако, уже присутствуют в обсуждении. Такого рода материалы, относящиеся к созданию ключевых для отечественного кино картин, помогают не только прояснить их генезис, но и наглядно увидеть систему функционирования советского кинопроизводства, формирование его тематики и стилистики в важнейший момент перехода от оттепельного кинематографа к застою.

## КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Советское кино, Глеб Панфилов, Евгений Габрилович, Инна Чурикова, «Ленфильм», кинематограф оттепели.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-150-171  
EDN QWZIBI  
УДК [791.44.071+791.45.072] (47+57)

Natalie S. Ryabchikova  
School of Design, Higher School of Economics,  
Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0001-7481-5155

## The beginning of “The Beginning”. Excerpts from the discussion of the screenplay by E. Gabrilovich and G. Panfilov

### ABSTRACT

The publication is concerned with the discussion of the screenplay (“literary script” in the Russian screenwriting terminology) of the film, which was released in 1970 under the title “The Beginning”. Excerpts from the previously unpublished discussion of the screenplay at the Artistic Council of the Second Creative Association of the Lenfilm Studios on January 14, 1969, in the presence of one of the screenplay’s co-authors and the future director of the film, Gleb Panfilov, shows both the emerging general attitude towards the future film at the studio and the typical objections that fellow filmmakers directed at the theme and the construction of the screenplay. In particular, the very name of the future picture is being analyzed; as well as the division of its plot into “layers” or storylines and, in particular, the “layer” of filmmaking itself (the career of a film actor, the working conditions on set, etc.); the juxtaposition of the heroine and the characters surrounding her, which turns out to be the most important ideological moment of the screenplay for the representatives of Soviet film industry; and, finally, the ending of the film, which has not yet been worked out in the screenplay, but outlines for which, however, are already discernible in the discussion. Such materials relating to the making of key films in the history of Russian cinema help not only to clarify their genesis, but also to visualise the functioning of the Soviet film production system, as well as the formation of its themes and style at a crucial moment of the transition from the cinema of the Thaw to that of Stagnation.

### KEYWORDS

Soviet Cinema, Gleb Panfilov, Evgeny Gabrilovich, Inna Churikova, Lenfilm, the cinema of the Thaw.

Картина Глеба Панфилова «Начало» (1970) является одной из самых заметных и по-прежнему любимых кинокартин конца оттепели. Фигура ее создателя и отечественными, и зарубежными исследователями этого периода неизменно упоминается как одна из важнейших и в советском кинематографе в целом, и на киностудии «Ленфильм», в ее Втором объединении (см., напр.: [1; 2, с. 73–74]). В момент выхода она закрепила профессиональное положение режиссера: его предыдущий фильм, «В огне брода нет», был оценен коллегами, но прошел мимо внимания массового зрителя. Как писал соавтор Панфилова по обоим сценариям, классик советской кинодраматургии Евгений Габрилович, «фильм “В огне брода нет” был <...> сдержанно принят прокатом, и весьма малое число зрителей видели его тогда, при рождении. Впрочем, случилось так, что наш следующий фильм, “Начало”, вернул к жизни фильм “В огне брода нет”, который внезапно стали смотреть нарасхват. Не было почти ни одной рецензии на “Начало”, где не говорилось бы о нашей предыдущей картине» [3, с. 8].

Роль (роли) в «Начале» также сделала по-настоящему знаменитой актрису Инну Чурикову, которая с момента замысла была для Глеба Панфилова и Евгения Габриловича единственной кандидатурой на ее исполнение, практически соавтором. Как писала кинокритик Майя Туровская после выхода фильма, «“Начало” писалось Габриловичем и ставилось режиссером специально для нее и о ней — и это в фильме есть главное открытие и главная удача Глеба Панфилова, который сумел не только оценить феномен этой актрисы, но и подчинить его своей организованной и неожиданной режиссуре» [4, с. 32].

При этом генезис сценария картины никогда подробно не изучался, несмотря на то, что его финальный вариант был опубликован, и на то, что, по признанию самого режиссера, для него «работа над сценарием является необходимым внутренним процессом, когда приводятся в порядок и сплавляются воедино и мысли, и ощущения, и все, что до этого лишь брезжило и сбивчиво предполагалось. Кто-то из великих сказал однажды: “Мой фильм готов, его осталось только снять”. Лично для меня это неприемлемо. И не только по отношению к фильму, но и по отношению к сценарию. Для меня уже сценарий — самостоятельный напряженный процесс, в котором даже самые точно придуманные сцены и эпизоды претерпевают подчас глубокие изменения» [5, с. 254].

Изучение сценария «Начала» особенно важно по двум причинам. Во-первых, потому, что сам процесс создания кинообраза, рождение художника и цензурные и бюрократические препоны на пути того и другого являются одной из главных тем фильма и судьба сценарных вариантов «Начала» и вносимые в них изменения дополняют и комментируют эту сюжетную линию в самом фильме. Намеком на это можно считать высказывание Панфилова в статье 1971 года, предназначенной для публикации во французском сборнике о советском кино: «Писать сценарий мучительно и сладко. Мне кажется, что это едва ли не самый интересный этап во всем процессе создания фильма. Во всяком случае мне сценарий доставляет меньше ограничений, чем фильм. И прежде всего, вероятно, потому что в работе над сценарием приходится преодолевать только самого себя, свое собственное сопротивление, а в фильме еще многое-многое другое» [6, л. 6].



Во-вторых, варианты сценария «Начала» помогают прояснить позднейшую путаницу в том, что было раньше: замысел картины о Жанне д'Арк или замысел картины о фабричной девчонке, ставшей актрисой. Несмотря на тиражируемую информацию о том, что Панфилов «спрятал» фильм о Жанне д'Арк, который ему не позволили снимать в 1969 году, внутри фильма о Паше Строгановой, существующие студийные документы по крайней мере прочерчивают хронологию от заявки Евгения Габриловича 1968 года на сценарий про Пашу Строганову (в котором героиня еще не становится актрисой) к заявке Глеба Панфилова на фильм о Жанне д'Арк 1971 года, а не наоборот (даже если идея исторического фильма уже высказывалась Панфиловым на студии в 1968–1969 годах [2, с. 74]). Евгений Габрилович свидетельствовал: «Сперва мы пытались рассесть судьбу Паши всего лишь одной сценой из жизни Жанны, а именно сценой, где церковники требовали от нее отречения. Эта сцена повторялась в сценарии несколько раз — Паша все время ее репетировала, готовясь к съемкам. Потом пришла мысль вписать еще одну сцену, из жизни Жанны. Потом — еще несколько сцен. <...> И то, что могло бы быть выражено только десятком сложнейших сцен, достигалось (так представляется мне) мгновенным контактом двух судеб, словно бы искрой от их сочетания» [3, с. 9].

В момент, к которому относится обсуждение литературного сценария будущего «Начала» на художественном совете Второго творческого объединения «Ленфильма», в самом начале 1969 года, он уже содержит сцены со съемками фильма о Жанне д'Арк и называется «Девушка с фабрики» (хотя в первой сохранившейся в деле фильма заявке Габриловича, датированной маем 1968 года, героиня была стенографисткой).

Это название вызвало возражение членов худсовета как минимум из-за возможной путаницы с заглавием опубликованной еще в 1956 году пьесы Александра Володина «Фабричная девчонка» (возможно, потому, что, хотя со времени появления пьесы прошло больше десяти лет, сам Володин был отлично знаком ленфильмовцам, так как еще до начала собственной сценарной работы какое-то время работал на студии редактором).

Название «Девушка с фабрики» сменило «Семейную жизнь Паши Строгановой», «Некрасивую девушку» и «Жанну д'Арк» (отчего, вероятно, в позднейших текстах возникла путаница между этим замыслом и выросшим из него проектом совместного советско-французского фильма, в котором та же Инна Чурикова должна была играть уже не Пашу Строганову в роли Жанны д'Арк, а саму Жанну д'Арк). За «Девушкой с фабрики» последовало еще несколько вариантов: «Ничего смешного» (так назывался режиссерский сценарий) и «Преображение», но «Девушка с фабрики» долгое время оставалось все же основным названием.

Председательствует на заседании худсовета объединения, как всегда, режиссер Александр Иванов, поставивший «Звезду» (1949) и «Поднятую целину» (1959–1961); и, помимо штатных редакторов, таких как Иннокентий Гомелло, работавший на «Ленфильме» с 1940 года, или Раиса Мессер, впервые пришедшая на студию еще в 1932 году, активное участие в дискуссии также принимает директор студии Илья Киселев.

Разговор начинает будущий редактор фильма Юрий Медведев, который задает одну из центральных тем последующих обсуждений литературного и режиссерского сценария и подготовительного периода: как главная героиня Габриловича и Панфилова соотносится со своим окружением и шире — с общей «массой» советского народа. Окружающая Пашу «среда» кажется некоторым читателям сценария слишком уж пошлой и обыденной, но если это так, тогда Паша оказывается не плотью от плоти советского народа, одной из многих, отличающейся лишь тем, что ее талант заметили и раскрыли (это обозначается в документах студии и заключениях по сценарию как «тема народности», тема «неисчерпаемого духовного богатства нашего народа»), — а человеком выдающимся, художником среди толпы, то есть от этого народа отделяющимся.

В связи с этим, вероятно, так остро с самого начала волнует коллег-кинатографистов и показ «кухни» советского кинопроизводства на экране. В этом сценарном пласте они видят риск представить работу над фильмом как некий капустник, создать неверное впечатление о легкости режиссерского труда и сложности попадания на экран настоящего народного таланта, и, разумеется, оказывается, что один из камней преткновения в сценарии — отсутствие для Паши новой роли — является чуть ли не автобиографическим элементом.

Интересно, что сама структура сценария (совмещение пластов «Жанна д'Арк», «киносъемки» и «фабричный городок») с самого начала почти ни у кого не вызывает возражений, а общий уровень и сценария, и снятого фильма оценивается почти всегда в терминах крайне комплиментарных. Как выразил это уже на первом обсуждении главный редактор Второго творческого объединения, поэт, переводчик, литературовед Дмитрий Молдавский, «перед нами Сценарий Сценариевич».

Также членов худсовета волнует еще не до конца придуманный финал фильма: в этом варианте Паша должна была вернуться в свой родной Речинск и снова пойти на танцплощадку, где в начале фильма ее так обидел местный остряк («Вы танцуете? А я пою!»). Он снова там, но теперь Паша вовлекает и его, и всех остальных то ли в хоровое пение, то ли в танец-хоровод. Коллеги режиссера — Александр Иванов и Герберт Раппапорт — даже вступают по этому поводу в небольшой спор. А Глеб Панфилов может лишь пообещать: «Товарищи, поверьте и, ради бога, не волнуйтесь, все будет хорошо».

В конечном итоге будет использован ход, уже предложенный на этом обсуждении Александром Ивановым: убрать все эпизоды «после сцены настоящего признания», то есть премьеры фильма в фильме.

Заседание художественного совета [Второго творческого объединения]

14 января 1969 года

Председатель — Иванов А. Г.: Приступаем к обсуждению сценария Е. Габриловича и Г. Панфилова «Девушка с фабрики».

Медведев Ю. П.: Редакционный совет Второго творческого объединения обсудил и рекомендовал вниманию художественного совета работу двух авторов — Габриловича и Панфилова, который выступает в этой работе как равноправный сценарист.

Творческое содружество этих двух авторов уже заявлено в нашем объединении и на нашей киностудии картиной «В огне брода нет». Авторы, работавшие над этой картиной, продолжают разработку той проблематики, которая была предметом художественного анализа предыдущей картины.

Проблематика эта нравственная, и поэтому именно по нравственным критериям нужно судить и эту работу.

В разговоре о нынешней работе поневоле нужно себя ограничить, потому что говорить о ней можно много. Я постараюсь говорить о главном.

Паша Строганова — героиня нашего сегодняшнего произведения — это родная сестра Татьяны Теткиной в картине, которая была предыдущей работой этих авторов. Изменились обстоятельства, в которых находится героиня, изменилась среда, время, но внимание авторов приковано к рассмотрению становления личности, утверждению этой личности в обществе, и в этом смысле родство очень явно и ощутимо.

Здесь я попрошу разрешения отвлечься на две минуты и сказать о том, что творческое содружество Габриловича и Панфилова здесь, уже на этом этапе, в этом литературном сценарии, расширяется за счет еще одного участника. Этим участником является героиня будущей картины — актриса, которая будет играть, если это кино будет делаться; это актриса И. Чурикова, которая себя достаточно убедительно проявила в предыдущей работе (фото 1). Авторы создавали этот сценарий и писали эту роль именно в расчете на очень богатые возможности этой исполнительницы.

Надо сказать, что пресса стран народной демократии, не считая прессы, которая была в СССР, отмечает работу Чуриковой, называя ее абсолютной. И это «абсолютно» пестрит в отзывах о картине. Абсолютная ценность исполнения роли актрисой дает возможность надеяться авторам и нам вместе с ними, что большая роль, которая ей предназначена в этом произведении, актрисой может быть выполнена. Очень важно, что не только на Западе отмечают большой вклад



Фото 1. Кадр из фильма «Начало» (1970)  
© Госфильмофонд РФ / The shot from "The Beginning"  
(1970) © Gosfilmofond of the Russian Federation

этой актрисы в советский кинематограф, но и журнал «Огонек», который до последнего времени был просто популярным журналом, а сейчас занимается серьезными вопросами, в новогоднем номере опубликовал портрет актрисы и интервью с ней.

Сценарий, который вы читали, в интересах анализа можно рассечь на три пласта. Это пласт сегодняшней жизни в небольшом русском городке, где живет и работает Паша. Это пласт сегодняшней жизни, но связанной с работой в киноэкспедиции и кинематографе, и, наконец, пласт исторический, который связан со всей линией Жанны д'Арк. Я только в интересах анализа расчленяю эти пласты, потому что в сценарии они не выступают отдельно, они тесно сплетаются в сюжете. <...>

Далее, мы становимся постепенно свидетелями роста Паши как актрисы, которая от исполнения роли Бабы-яги переходит к работе над образом Жанны д'Арк. И, опуская некоторые [перипетии], чтобы не затягивать время, — мы, наконец, видим ее снова на танцплощадке, на которой мы с ней познакомились в жизни, а не на сцене. Но если раньше на танцплощадке она была последним человеком, то теперь этот человек на танцплощадке первый. Состоялось самоутверждение личности, Паша поверила в себя, она уверена, что она не только равноправный член коллектива, но также может повести людей за собой, что она может вдохновить, что она нужна, — это начальный этап становления любой личности, прослеженный авторами на этом материале, жизни небольшого городка, очень тщательно.

Однако надо сказать, что Паша человек не рядовой, это человек незаурядный, обладающий ярким талантом, и об этом неукоснительно свидетельствует сценарий.

Для вульгарного прочтения этой вещи, которое вполне возможно, тематику вещи, ее пафос можно было бы выводить именно из материала современной жизни Паши в этом городке, включая киноэкспедицию, и рассматривать всю историческую линию Жанны д'Арк просто как актерскую удачу Паши, как роль, которая необходима для того, чтобы показать, что она настоящая и большая актриса. Но в том-то и заключается отличие этой вещи, в том-то и заключается ее своеобразие и ее духовный потенциал, что тот образ Паши, который рождается на материале современной жизни, очень расширяется, умножается, усиливается его диапазон именно за счет тех ассоциаций, которые рождает историческая линия в этом сценарии. <...>

В этом сценарии неслучайна и та линия, которая [дана] как психологическая фаза, связанная с рассмотрением образа Жанны, потому что Жанна рассматривается на испытании ее веры, убежденности, испытании личности и таланта. И Жанна выдерживает. Она сохраняется как личность, как человек. Образ героини фильма в чем-то гибриден — это будет Паша Строганова, где-то духовно подымающаяся до Жанны д'Арк. Духовная проблематика этой вещи целиком зависит от того, насколько это удастся режиссеру. Но режиссеру у нас нет основания не верить, потому что в этих вещах он довольно умелый мастер и сумеет создать духовный потенциал в картине и именно такой образ

Паши, который его роднит с образом Жанны, таланта из народа. Это очень важно, т. к. именно так сценарий писался авторами. Паша — это девушка, которая потом на наших глазах становится крупной актрисой. В обрисовке этого образа нет изысканного аристократизма, это девушка из народа. Это талант народный. И в становлении его, в неоспоримости таланта из народа, верности его самому себе и заключается утверждающий пафос этой ленты. Эта картина ничего не разрушает. Она утверждает то лучшее, что есть в человеке, и через Жанну д'Арк, я бы сказал, и в человечестве. <...>

Я бы не сказал, что окружение Паши примитивно, оно скорее простосердечно, что очень отличает русских людей.

Мы с авторами вроде бы договорились, и нужно подумать, потому что сценарий писался авторами целый год и им не так легко что-то в этом сценарии отменить, он очень продуман, но где-то у нас возникло такое ощущение, как бы не возникло розни между Пашей и людьми, ее подругами, которые ее окружают. В том эпизоде, где Паша говорит Кате и Вале о сумасшедшей силе, которую она ощутила, где девушки смотрят на Пашу с восторгом, а Катя с завистью, что она такого испытать не может, это очень хорошо сделано. А если бы одна из подружек сказала: «А знаешь, я тоже ощущаю такую силу», и пускай эта сила была бы даже не того происхождения сила, что у Паши, пускай это будет иного происхождения сила, но Паша встретит понимание в своей среде, и мне кажется, это принесет выгодную краску в эту работу.

Есть еще очень важный пласт — жизнь в искусстве, в данном случае в кинематографе, и надо сказать, что авторы сумели написать эту жизнь в кинематографе, труд со всеми его радостями, огорчениями, сложностями.

Такая манера познания жизни в искусстве сильно бьет по мещанским представлениям об этой жизни, и это тоже служит утверждением истинного. <...>

*Мессер Р. Д.* : Мне хочется сказать о своих первичных ощущениях, а не о ображениях, когда я прочитала этот сценарий; я прочитала его позавчера и никакой предыстории этой вещи не знаю.

Сначала приходили на память стихотворные строчки, скажем, ахматовские: «Когда б вы знали, из какого сора растут стихи», или знаменитые блоковские: «Сотри случайные черты, и ты увидишь мир прекрасный».

Я попыталась разобраться, почему именно такого типа стихи и как они относятся к логике этого произведения и размышления.

Сначала казалось, что все очень ясно. Ясно, что этот сценарий об испытании таланта, о вере в себя и человека, о великом порыве во всем, в любви, в теме «я все могу». Казалось бы, все хрестоматийно просто и все это разворачивается в драматургии этого произведения. Но когда вчитываешься, оказывается, что все это не просто. Истина сценария, тема одержимости, испытания таланта не так проста и хрестоматийна, как может показаться на первый взгляд, благодаря фактуре сценария. Я думаю, в этом произведении идет спор гигантского философского значения, не спор-притча (я лично принадлежу к тем читателям, которые не терпят этого жанра). Я, в частности, обращаюсь к нашей практике. Многие полуудачи, а иногда и неудачи такого

талантливому сценаристу, как Володин, объясняются настойчивым обращением в последние годы именно к пригиче, к назидательности, хотя сами мысли бывают благородными.

О чем же здесь идет спор? Я думаю, та мысль, которую через образ героини хотят авторы доказать, это сцепка с мотивами быта, мещанства, пошлости, которые ее окружают, из которых она сама выросла, из этого сора. Поэтому мне и пришли на память ахматовские строчки. И соседка с биноклем, и ключ, требуемый Павликом для свидания с девушкой. Все, что засоряет ее жизнь. И Зина, жена Аркадия, которая проверяет накопленное соперницей добро. Это народ, окружающий ее. Это не случайно. Это не просто наматывание каких-то подробностей на сюжет, это все со смыслом. <...> И, наконец, спор, бывает или не бывает, — спор с Валеи. Просто влюбился. Бывает так или не бывает? Это один из философских мотивов этого сценария, а не просто частный эпизод, как мне думается. <...>

Этот спор, о котором я говорю, происходит и внутри мира кино. Это спор о самом главном. Героиня снимается в роли Жанны д'Арк. Степан Степанович из Главка, интеллигентная дама, ассистент — это силы, препятствующие проявлению самобытного таланта. Для спора — ситуация после успеха: «А на вас, деточка, заявок нет». «Билет назад уже заказан». Это затрагивает актерскую проблему. Это реальность. Даже в юмористическом плане. Вы помните, идет массовка, монахи — переодетые солдаты. «Стройся! Становись! Первая рота!..» Это все прелестно и в юмористическом плане выражение спора бытового, а в других местах — пошлого и мещанского.

Здесь идет спор низкого и высокого, идет по всем каналам.

Выбор автором роли Жанны д'Арк мне кажется тоже программным. Жанна д'Арк очень эксплуатируется в современном искусстве. Есть немало современных транскрипций. Но я думаю, что тема великой одержимости, верности своему признанию не знает границ. В этой теме выбора — тема Жанны д'Арк. <...>

Что же касается девушки с фабрики как таковой, я вижу новый аспект образа фабричной девчонки, о которой написана, на мой взгляд, лучшая из книг Володина.

Это известным образом нужный поворот в теме рабочего класса, к которой мы так взываем, но взываем чисто иллюстративно. Здесь возможность новых исканий, новых отражений и тяга к творчеству — это тоже поворот в теме духовной жизни одной из самых низовых представительниц рабочего класса. На этой маленькой фабрике, в маленьком мещанском городке, в провинции, этот своеобразный поворот этой темы, какие-то ассоциации такого плана здесь рождаются.

Или, наконец, Франция XV века. Эта тема, и после — Жанна д'Арк, соотносится с современностью. Это материал не развлекательный, не декоративный, он принципиален, т. е. [возникает] тема нетерпимости, воинственного духа.

Та преемственность, которая у Булгакова идет от Христа к Мастеру, здесь идет от Жанны к Паше. Здесь тоже соотношение с поправкой на масштабы и прочие оговорки. И распознать ее в смешной Бабе-яге, в провинциальной

самодеятельности — вот назначение режиссера, тема, которую несет ее образ, — тема творческой принципиальности. <...>

То, что сценарий написан для определенной актрисы, — это благородное и радостное намерение, потому что мы знаем, сколько потеряли на том, что не пишем сценарии для определенных актеров.

Есть ли в сценарии лишние вещи? Мне кажется, есть. Есть некоторые элементы цитатности.

Прекрасно, когда зрители узнают ее улыбку. У меня же [это] ассоциируется с улыбкой Кабирии.

Мне кажется, не нужна по линии цитатности, похожести вся линия деда. Он сюда не лезет. Появляется почти в финале. Хороший эпизод, достоверный, но не из этой картины, не из этого финала, не из этого накала, который в конце нарастает.

Я думаю, этой вещи предстоит большое плавание. Нельзя не думать, что оно будет очень трудным, с подводными камнями. И не только я себе это представляю.

*Гомелло И. И.*: Мне очень нравится сценарий, нравятся авторы, режиссер и актриса, которая должна играть главную роль.

Мне чрезвычайно симпатично то, что Панфилов продолжает развивать свою тему. Мне кажется, это чрезвычайно важное качество для режиссера. К сожалению, у нас очень много режиссеров, которые своей темы абсолютно не имеют, чрезвычайно случайно ее выбирают и очень часто не находят подходящего для себя материала. <...>

Для меня появление Жанны д'Арк не случайно, потому что здесь тоже тема человеческой ценности, убежденности переплетается со всем, что есть, и это чрезвычайно важно. Это является какой-то большой находкой в сценарии. Здесь существуют разные пути. Мне кажется, в данном случае Панфилов идет по пути, с одной стороны, благодатному, с другой стороны, очень сложному. Предположим, что у Козинцева тоже есть своя тема, но это разные авторы, разные актеры, и в этом отношении все иначе, чем у Панфилова. У Панфилова те же самые авторы и даже актриса, и в какой-то степени есть, пожалуй, некоторая сюжетная переключка. Здесь нужно как-то очень точно идти, чтобы не впасть в некоторое повторение. <...>

Мне очень не нравится название. Оно абсолютно ничего не выражает и ничего не определяет. Мы как раз не о девушке с фабрики говорим. Если бы мы о ней говорили, тогда нужно было бы и на фабрику сходить, и снимать, чем она занимается, и детально следить за ее биографией. Мы ведь возвращаемся к ее жизни с того этапа, как она работает в кино, и заглядываем ее глазами в прошлое, и подходим к эпизодам, которые связаны с ее устремлением.

Я не очень понял, как режиссер углядел именно в роли Бабы-яги, что потом это должна быть по роли Жанна д'Арк. Мне кажется, появление ее в этой вещи не очень оправданно.

Здесь нужно подумать, хватит ли в сценарии эпизодов Жанны д'Арк для того, чтобы актриса по-настоящему прозвучала. Это нужно проверить. Не мало ли,

не однообразна ли она в какой-то степени? Мне кажется, здесь происходит борьба двух тем: с одной стороны, темы страдания, с другой стороны, темы убежденности. Она перекликается с тем, что Паша не любит, как все. Любит, отдавая целиком любви, делу, отдается целиком, поэтому возникает творческий успех. Эта тема должна быть значительно больше выявлена.

Мне показалось, что есть в сценарии какие-то сцены, которые вступают в противоречие с Жанной.

Мне показалось, что есть еще какие-то нерешенные вещи в конце.

Я не очень уверен в том, что все может сложиться так, как сложилось в Речинске, когда Паша вернулась. Я понимаю авторский прием — все вернулось к прежнему. Но могут ли в Речинске относиться к Паше так, как относились раньше? Может ли подойти к ней кавалер и спросить: «Вы танцуете? А я пою!»? Ведь это Речинск. Вы вначале рисуете [его] в виде маленького городка при фабрике, и не верится, что все могло так обернуться.

Мне показалось, что абсолютно не найден конец, что он как-то спешно написан. Паша выходит с песней. В Паше торжествует актриса, а не композитор. А мы слышим, как эта песня переходит из уст в уста. Переходит песня, а не Пашино исполнение. А хотелось, чтобы актриса торжествовала. И не очень ясно, как это будет пластически. Мне кажется, об этом стоит подумать.

У меня мелькнула мысль, а не вышла ли бы она с какой-нибудь неожиданно сочиненной балладой, которая бы перекликалась с Жанной д'Арк и вместе с тем была бы очень близкой к людям, которые здесь стояли, она захватила их, совершенно забрала. И от этого многое зависит.

Конец должен быть чрезвычайно ясен, не должен вызывать никаких сомнений, должно быть подлинное, настоящее торжество. Именно Пашино, ее человеческое торжество.

В остальном сценарий очень хороший, многообещающий. Главное, что он написан для актрисы, и сейчас можно заранее сказать, что там есть блестящие возможности для того, чтобы талант Чуриковой сыграл.

*Киселев И. Н.:* Мне сценарий понравился, может быть очень любопытная, интересная, своеобразная и глубокая по мысли, по философии картина, и я абсолютно согласен с выступлением в средней части речи Иннокентия Иннокентиевича [Гомелло]. Этот фильм должен быть о торжестве убежденности. <...>

Есть актеры очень талантливые, которые всю жизнь играют сами себя. Это хорошие, знаменитые актеры. Но у Дидро есть фраза «артист — великий притворец»; все-таки больше ценится у актера перевоплощение. И здесь я хочу предостеречь. Дело в том, что, будучи в Свердловске, вращаясь с вами десять дней, вместе с Инной Чуриковой, я ловил на том, что очень вы драматургию приспособили под нее. И я в сценарии видел драматургические поддавки, которые уж очень будут ее повторять. Я вовсе не за то, чтобы она здесь трансформировалась, но это обезоруживает и актера, и режиссера. Есть словеса, где уж очень это под нее. Актерский выигрыш бывает всегда там, где есть хоть какое-то сопротивление материала. Нужно, чтобы всегда драматургия сопротивлялась



актерской природе, а не стелилась. Это нужно режиссеру и актеру, и я бы это имел в виду, боясь фотографического повторения предыдущей работы.

Может быть, я не прав, но иногда наивность [Паши] граничит с идиотизмом.

Когда она пошла к жене Аркадия спать, для того чтобы создать нормальные условия и предупредить жену, чтобы та не волновалась, что Аркадий спит у нее. Меня прежде всего поразила великолепная память: ей показал однажды окно и сказал Аркадий, где живет. И когда он пришел к ней, она пошла к жене Аркадия: «Вы не нервничайте, ваш муж спит у меня, а я у вас переночую». Мне показалось — это максимальная наивность человека. Она могла позвонить, а переночевать где-нибудь у дома на скамейке. Как бы это гениально ни игралось и ни режиссировалось, это будет где-то на грани непосредственности, балансирующей с идиотизмом. Не хочется «липы» в этом произведении.

Второе замечание [о сцене], где она копирует кинозвезд.

Здесь должны висеть фотографии кинозвезд, которые она коллекционирует. Я говорю об эпизоде в диалоге с Аркадием — какой-то посыл должен быть. Сейчас это неоправданно. Если будут висеть фотографии — это психологически оправдывает.

В целом это может быть очень интересная работа.

Хотелось бы, чтобы все сцены с Жанной д'Арк были опоэтизированы, а не забытовлены. Потому что в общем Жанна д'Арк с ее одержимостью, с ее поступками сумела подняться до патетических и поэтических высот. И я боюсь, чтобы в сцене с Жанной д'Арк инквизиция не была бы натуралистичной.

А в целом, мне думается, это может быть очень любопытная, интересная работа, и это заставит подумать нашу режиссуру о каких-то новых плоскостях еще не открытого на «Ленфильме» искусства.

*Раннапорт Г. М.:* Я по отношению к этому сценарию чувствую небольшое смущение по одной простой причине. Прежде всего, при чтении сценария мне показалось, что это вещь очень талантливая. А когда вещь талантливая, очень трудно перейти к решению этой вещи, какое тебе самому было бы наиболее близким, потому что это никому не нужно, ибо сделает это автор, который этим занимается, и доведет дело до конца. Если два-три человека скажут, что это хорошо или плохо, то еще не ясно, будет ли это хорошо или плохо.

Мне кажется, например, что поиски незаурядности этой девушки совершенно необходимы в фильме. Она не может быть средним арифметическим; именно то, что ее отличает от среднеарифметического, есть залог того, что мы в картине не будем иметь авторского заключения, что это талант, а мы [сами] убедимся в том, что это действительно талантливый, своеобразный человек.

Сейчас я слушал очень убедительное выступление — может [героиня] идти к жене Аркадия или нет. Я бы не пошел, и я знаю знакомых, которые бы не пошли, а она пошла, и в этом есть своеобразный талант, который может делать оригинальные и глупые вещи одинаково по-своему.

В замысле этой вещи, когда говорится о внешности, мы понимаем, что эта вещь необычайно субъективна, условна и отнюдь не всем людям одинаково доступна.

Мне бы очень хотелось видеть Чурикову второй раз в этом фильме необычайно красивой, потому что я убежден, что она не только может, но и должна быть красавицей, потому что она талантлива и одухотворена. А талант и одухотворение — это и есть красота, не всем доступная, но всем одинаково близкая. Это должно быть в самом начале, когда она играет Жанну д'Арк, и в конце — в выступлении, когда пробуждается ее природа, и мы все должны смотреть на нее с удивлением, что это за человек. Тут важна не природа и множество людей, которые этим наслаждаются, а она.

Я не очень понял, почему картина называется так, потому что «Девушка с фабрики» — это обязывающее определение. Это говорит не о том, что она работает на фабрике, это говорит о том, что это одна из тех миллионов девушек, которые составляют основу нашего сегодняшнего общества. Бывают разные основы, бывает, что гимназистки являются основой, крестьянки. Если вы хотите оставить это понятие, то хотелось бы, чтобы оно было подкреплено хоть каким-то изобразительным знакомством, не обязательно, чтобы была техника, а чтобы это было не только словесно сказано, а чтобы я понял: да, действительно, таких очень много, и среди них есть одна неповторимая. И если дальше философствовать, можно сказать, одна, неповторимая — каждая, если в ее жизненном пути случается, что кто-нибудь обнаруживает ее талант. Такой человек необходим. Ей повезло. Такой человек нашелся. У других тоже бывает. Бывает просто парень, который любит ее. Любящий человек — самый талантливый исследователь таланта, и в этом вся прелесть, что человек находит такое, что кроме него не видят. Тут происходит другое. Приходит кинорежиссер. И тут возникает главная претензия, которая у меня есть к сценарию.

Я не понял, почему она играет Жанну д'Арк. Потому что некрасивая? Поэтому? Тут, мне кажется, выпущено звено очень существенное и важное. Большую роль в этом деле играет и сам кинорежиссер. Это не какой-то случайный человек. Он в этой драматургии необходим, без него драматургии не состояться. Я могу себе представить такую ситуацию. Киноэкспедиция остановилась где-то в пригороде и от нечего делать скучают, и тут проходит группа девушек. И вдруг среди этих девушек одна что-то такое делает, что-то сказала, какое-то движение, улыбка, и тут на нее обратили внимание. Потом она идет в ДК, и помрежиссера видит ее в роли Бабы-яги и говорит, никуда не годится. А режиссер говорит — это талант. А непосредственно столкновения с этим талантом мне [в сценарии] не хватало. Тогда бы я поверил, что она должна играть Жанну д'Арк. <...>

Мне тоже кажется, что финал пока несколько условный. Во-первых, он очень затянут.

Мне очень нравится стилистика сценария, соседство великого с <бытовым>. Например, история с Павликом, который просит ключ, это пошловатая история, но он в нужный момент спасает ей жизнь. <...>

Головань И. П.: Хороший, талантливый сценарий представлен, предложен под не очень удачным названием «Девушка с фабрики». <...>

Здесь я бы отнеслась редакторски с максимальным доверием к эпизодам, которые предложены, к тем сюжетным решениям, которые намечены, допуская и предвидя, что многое по ходу дела из дальнейших поисков изменится.

У меня есть свой, личный, человеческий и менее всего должностной спор с этим сценарием. И я позволю себе выразить точку зрения, что талантливое произведение тем и отличается от бездарного, что дает возможности различного прочтения.

Я прочла эту историю следующим образом. Итак, заезжий режиссер однажды в клубном спектакле городка разглядел, казалось бы, надежно упрятанную и скрытую гримером будущую Жанну д'Арк, разглядел ту Жанну, которая необходима для будущего фильма, и его устраивало все: то, что она сцене никогда не училась, и то, что она знает о Жанне д'Арк очень немного. Именно она, непрофессионалка, была нужна ему. Он вступает в бой за эту счастливую случайную находку с неким Степаном Ивановичем, выигрывает и побеждает. На мой взгляд, он вступает в бой не за Пашу, не за ее дальнейшую актерскую, человеческую судьбу. Он вступает в бой за свой фильм, за успех этого фильма и побеждает. Но это позиция потребительская, в нем нет заинтересованности режиссера не только в том, чтобы открыть талант, но и в том, чтобы дать ему дальнейшую жизнь. Высокая обязанность настоящего режиссера — раскрыть талант, распознать. Здесь режиссер находится по отношению к Паше в позиции потребительского отношения. Паша добрая и, в общем-то, беззащитная, и от нее все время берут окружающие, берут ее время, ее заботы. На танцплощадке — отдавая ей сумочки, дома — детей кормленных и не кормленных, берут ее любовь, берут деньги, обращенные в подарки для обожаемого Аркадия. Правда, кое-что и дают. Павлик, пользуясь ее комнатой для свиданий, охотно хочет подыскать хорошего кавалера. Ее милые подружки поедут за ней, привезут ей подарки. И даже тогда, когда после успеха она вернется в этот мир отвергнутой, ее встретят цветами. А есть ли у нее подлинная дружба и любовь в этом мире и есть ли здесь, в этом мире, окружающем ее, представление о ее судьбе человеческой, творческой, актерской? Я уж не говорю о киностудии, где вообще о человеке нет речи и разговора, а есть только разговор о заявке на человека. Замысел в данном случае должен быть прочитан так: берегите талант, не хватайте, не нужно только растаскивать и только брать, нужно растить. Это слишком драгоценное, редкое явление.

Этот замысел очень интересный, но для того, чтобы полностью отдать отчет, как он реализуется, нужно попросить проанализировать действие еще одного персонажа, еще одного режиссера, но не того, который действует в картине, а того, которому предстоит ставить фильм, того, который является соавтором сценария, — Глеба Панфилова.

Панфилов прекрасно знает цену драгоценного камня, который находится у него в руках. Он представляет, что драгоценный камень многогранен. И не только представляет сам, но дает возможность всем нам приобщиться именно к восприятию этого драгоценного камня. Он как бы показывает: вы видите перед собой великую драгоценную актрису, и вот чуть-чуть

повернем — какой блеск комедийный, а вот будет мгновенная метаморфоза — актриса сыграет Софию Лорен, Джину Лоллобриджиду.

Есть почти водевильная сцена, вроде прихода к жене Аркадия.

Вот Паша во время одного из драматических моментов, когда узнает про Аркадия, вдруг тут же сможет наступить на собственную боль и талантливо сыграет подвыпившую женщину. Она может все. Это действительно талантливо собранное дарование актрисы. Талант мало открыть и человеческую судьбу мало увидеть. Надо дать состояться этой судьбе и вырасти таланту.

Эпизод, к которому я предъявляю серьезные претензии, — это финал. Не потому, что не знаю, какую песню она споет и почему подхватит город. Здесь я полностью полагаюсь на вкус режиссера. Этот финал абсолютно не разъясняет ни сюжетный, ни, следовательно, тематически смысловой конец этой истории. Что же все-таки будет? Это будет тоже вроде Жанны д'Арк. Она сыграла, эта дикая девочка, Жанну д'Арк. Сегодня она выйдет на эстраду и великолепно споет эту песню и увлечет город. А что будет с ней дальше? Это не имеет никакого значения для режиссера, который оставил Жанну д'Арк, ему было все равно, что с ней будет дальше. Но нам это не может быть безразлично. Это не может быть безразлично всем. Я не говорю о том, что мысль здесь должна быть гораздо отчетливее и гуманнее. Как ни странно, в сущности, при всей жестокости обстановки, ситуации, времени, эпоха «В огне брода нет» оказалась гуманнее к своей героине, чем данная — к этой.

В сценах Жанны д'Арк повторяется многократно фраза: «Жанна, король тебя предал. — Значит, так надо Франции».

Я надеюсь, что эта фраза не может быть эпиграфом этого фильма. <...>

Журавин А. С.: Я читал этот сценарий с чувством противоречивым, и он мне показался сценарием противоречивым. Сейчас я попробую разобраться и рассказать режиссеру о том, в чем для меня состоит это противоречие. Прежде всего, это, конечно, история утверждающей красоты настоящего таланта, человеческой красоты.

Тема, избранная авторами этого сценария, тема, излюбленная поэтом Заболоцким, тема некрасивой девочки поднята к большому поэтическому обобщению так, как тот сделал в своем маленьком стихотворении.

Дело в том, что красота таланта состоит в том, что он не требует награды, не требует непосредственной отдачи, он просто об этом не думает. Награду где-то он получит в себе. Для Жанны д'Арк не важно было, получит она какую-то награду за верность своему идеалу. Наградой для Жанны был костер. Но в утверждении той красоты, которая в ней была, своей убежденности, наверное, что кто-то предал, что она собой служит Франции, — в этом та награда для нее, которая самая главная, и в этом есть красота настоящего таланта, который никогда не думает, грубо говоря, а что мне за это будет, что я с этого буду иметь, а просто он отдает себя людям, потому что он талант, таково его свойство, если этот талант направленный. У Жанны он направлен служению Франции, служению своему народу. И в этом сближение Паши Строгановой и Жанны. Потому что она внутренне бесконечно талантлива, и красота

ее в том, что она этим талантом хочет служить людям, но еще не умеет. И спасибо режиссеру за то, что он, преследуя свои цели, не думая о Паше, а думая о своем фильме, помог ее таланту обнаружиться и обнаружить человеческую красоту, и я это ощутил сразу, я это понял, и меня это очень привлекло.

Мне не так важен вопрос, что непосредственно Паша получила, подумали ли о ее судьбе. Пашу открыли для нее самой. <...>

*Молдавский Д. М.*: <...> Я согласен в том, что таланту надо доверять, что мы имеем дело с тремя талантливыми людьми, и это, в общем-то, ясно. Перед нами Сценарий Сценариевич, и мне остается только догадываться, как решит проблемы на этом участке Глеб Панфилов. У меня нет оснований не доверять, что он выберется из этой сложнейшей задачи.

Я читал сценарий несколько раз.

Первый раз прочитал [это так], что [это] скучный мир с незаполненной внутренней жизнью провинциальной, и там прорастает тонкая душа девушки, которая не может быть в контакте с окружающими, не может раствориться в этой массе людей, — и свободная Жанна д'Арк идет на сложнейший подвиг, остается сама собой.

Потом я прочитал совсем иначе. Я увидел, что передо мной милая девушка, есть ее милые подруги, есть пробуждение таланта и юмора. А если начался юмор, то нельзя предъявлять большие требования. Я не могу говорить, хорошо или плохо, что Паша идет разговаривать к жене Аркадия. По-моему, это очень смешно. Если парень подойдет второй раз и скажет: «Вы танцуете? А я пою» — это может быть сделано смешно и может убить этим смехом. Это мещанская маленькая жизнь, и поэтому я могу говорить главным образом о своем доверии автору, тем более что, как и большинству присутствующих, мне непонятен конец. Я подразумеваю, что режиссеру понятен, а нам нет, потому что я не знаю, какой накал может быть.

У меня есть сомнение такого порядка. Мне кажется, слишком много вообще Жанны д'Арк. И тогда начинает играть сложноассоциативная связь, хотим мы или не хотим.

Необходимо где-то усилить какие-то черты времени в Паше. Это должно у нее проявиться, и это очень важно.

Есть целый ряд замечаний, но я за прием этого интересного сценария и за отправку в Москву. <...>

Пришел подписывать врач мой бюллетень, он прочитал, что я работаю на «Ленфильме» и сказал: «Мы так следим за вашей актрисой, такой красивой, талантливой, за Чуриковой». И я не хочу огорчать этого врача. Я хочу, чтобы она была не только талантливой и красивой, а чтобы это была оптимистическая, полная жизни и таланта, расцветающая в наше время [актриса].

*Иванов А. Г.*: Давайте будем реальными политиками.

Алексей Самойлович [Журавин] стал спорить с Раисой Давыдовной [Мессер] по поводу мещанской среды, того окружения, из которого выросла эта девочка, и стали они определять, что это мещанство, ограничение. Я не знаю, как это называется и стоит ли вообще наклеивать подобные бирки.

Существует Ижорский завод. На этом Ижорском заводе работает десять тысяч человек. У этих десяти тысяч свои заводские интересы. Там есть рабочие, инженеры, техники, физкультурники, самодеятельность и прочее. Свой мир. Но этот мир, вполне естественно, отличается от мира, предположим, ведущей интеллигенции города. Это совсем другое. Но стоит ли с этих позиций называть этот мир и маленькую ячейку — Ижорский завод с десятью тысячами — пустым, серым и прочее. По-моему, это закономерный процесс, который происходит, в любом НИИ свои интересы, в студенческой среде — свои интересы. Как раз из этой среды выходят иногда какие-то удивительные люди. Когда я читал это, то вспомнил судьбу человека, которого я назвал бы «Парень с фабрики». В Иванове, на огромной мануфактуре работал штамповщиком молодой парень, смешной и вихрастый. Он выступал в самодеятельности, играл на гармошке и лихо плясал. На одном из вечеров кто-то из работников кинематографических — в своих разъездах в поисках людей — заметил этого парня. Предложили этому парню сыграть роль. Но когда ему рассказали, что нужно делать, он сказал: «Это пустяки. Это для меня не работа. Я могу играть, плясать, кувыркатся, а тут секретаря комсомольской организации изображай. А что надо делать? С трибуны надо кричать приветственные слова». Но тем не менее он на это дело пошел. И только другой режиссер увидел его на этой трибуне и пригласил на роль, в которой он плясал, пел и кувыркался. И пошла судьба этого актера по советским режиссерам — это Коля Крючков. Никакой школы он не проходил, но это талантливейший человек, который может любому другому проходившему ВГИК актеру показать совершенно изумительное достижение актерского мастерства. Мне думается, что с этой девочкой у него много общего.

Мне бы совершенно не хотелось упоминать о том, что она некрасивая. Ни одного слова о том, что она некрасивая. Мне совершенно не хотелось бы видеть ее красивой, а хотелось бы видеть такой, какова она есть. А то, что она что-то в душе хранит, что-то вообще знает про себя, этот комплекс неполноценности у нее есть. Один момент только: «Вы танцуете? — Да». А он мимо прошел. Уже все понятно. Не надо говорить об этом.

Мне думается, сценарий, который нам предъявлен, как и все члены худсовета отмечают, — работа талантливая, но вместе с тем не без некоторых вещей, которые заставляют нас обратить внимание авторов и режиссера-постановщика на целый ряд моментов, которые улучшили бы это хорошее произведение. Поэтому мне думается, что вы, внимательно выслушав нас, разберетесь во всем этом материале и решите, так как мы считаем вас способным. Вы способны это решить. Вы режиссер, требовательный к себе, и мы верим вам во многом. <...>

На десятой странице идет разговор о кинематографическом производстве (фото 2). Насколько я помню, дубли всегда снимаются почему-то. Мне приходилось снимать, когда один дубль — и все сделано. А если приходится много снимать, что-то происходит, не удовлетворяет. Режиссер у вас какой-то крикун. А он на съемке должен еще и творить. Второй режиссер может говорить



Фото 2. Кадр из фильма «Начало» (1970) © Госфильмофонд РФ/The shot from “The Beginning” (1970)  
© Gosfilmfond of the Russian Federation

по-разному, какой у человека характер, но думаю, что болваном его делать не стоит. Я таких дурачков не встречал. Даже в помрежиссерах, и то этого болванизма нет. Они отлично это понимают. И, по-моему, вся группа отлично видит, с какими людьми имеет дело. На двенадцатой странице: «Снова!» — командует режиссер. И хоть бы кому слово, нет. Почему? У зрителя, в частности, не очень правильное представление, что делает режиссер на съемках. А мы подносим режиссера как человека, который сидит с важным видом и молчит. А ведь это же неправда. Дело вовсе не в том, «мотор», или «стоп», или снова дубль. Командовать может поставленный рядом помрежиссера, а творить он обязан. Если вы режиссера здесь показываете, так покажите его в профессиональном звучании, а не просто какую-то пешку. Зачем же в глазах зрителя дискредитировать профессию режиссера-постановщика? Мне кажется, не следует этого делать. <...>

Много есть причин, почему берут сниматься не артистов, но они ведь есть. И он правильно говорил. Талант, обнаруженный как-то нечаянно, может быть даже. А берут не за бездарность, а за что-то увиденное в этом человеке, несмотря на то что он не имеет актерской квалификации. Были у нас такие люди. Игрался спектакль в Ленинградском университете, и вдруг в роли Хлестакова выходит такой Хлестаков, которого через некоторое время берут сразу в Александринский театр. Я понимаю, что это увиденно. А за что он ее берет? <...>

Вы заметили, наверное, что сегодня шел большой разговор о том, что люди не удовлетворены, не понимают конца. Все, что происходит после сцены настоящего признания, меня совершенно не интересует. Мне совершенно не интересны все последующие сцены. Они не того накала после премьеры. Ее показали только человеком высокого искусства, который добился мирового признания. А дальше идет какая-то шумиха, сценки, дед и всякие другие штуки.

Она приехала и пошла петь после того, как ее вторично обошли танцем, а она, видимо, хотела потанцевать, а ее обидели. Она вдруг выпорхнула и стала вытворять невероятные вещи. Давайте взвесим на точных весах, что это за успех? Я понимаю, кода после «Трактористов» Крючков приехал на Ивановскую мануфактуру, там ему был устроен прием. Это приняли. А тут что такое? В каком-то клубе, где-то на заурядной танцплощадке девица проявила талант в пении. Что-то я не почувствовал, не увидел среди певиц какую-то такую, какая меня бы захватила. Зыкина, может быть, в какой-то степени, но она голос потеряла. Это настолько мелкая мера по сравнению с тем, что ею достигнуто, что просто сравнивать не приходится. И не хочется думать. После показа этой картины в столичном [кино] театре все остальное не интересно.

Относительно таланта. Если это талант, то его не загубят никакие помрежиссеры по подбору актеров. Но они их губят. Бывали такие случаи, когда великолепная актриса Водяницкая снялась только в одной картине, больше никто ее не брал. Почему это произошло, не знаю. И дело не в какой-то меркантильности, в которую она попала. Просто наступает момент, когда вы отпускаете своих актрис. «Дорогая моя, встретимся на следующей картине». Это слова любезности. Встретитесь или нет — это другой вопрос. Но вы их отпускаете. Они получают расчет, берут билет и уезжают туда, откуда приехали. Поэтому драму из этого делать странно. А что тут странного? <...>

*Раппапорт Г. М.:* Я так прочел сценарий, что ни при каких условиях не считаю, что ее триумф является финалом этого фильма. Если делать картину о том, как еще один человек стал знаменитостью, это значит совершенно не рассказывать о том, о чем хотелось рассказать. А он случайно проводил параллель раскрытия таланта с возникновением большой любви. Большая любовь бывает не тогда, когда ему 70 лет, а тогда, когда ему 20. И после этого он живет целую жизнь, питаясь от события, которое получил от этой любви.

Вроде этого происходит и с героиней, которая дошла до триумфа. Не обязательно, чтобы она стала актрисой.

*Иванов А. Г.:* Если ставить [вопрос] так, то надо найти такой конец, который бы перекрывал эту премьеру. Вы можете не знать, кем она будет. Но не должны оставить [зрителей] с предположением, что все равнодушно.

*Панфилов Г. А.:* Все, что я слышал, помимо массы полезного, что я почерпнул, наводит меня на одну очень существенную мысль в деле драматургическом.

Я очень сожалею, что мы писали с Евгением Иосифовичем сценарий, а не повесть. Для того чтобы снять если не все, то существенную часть



замечаний, которые высказаны здесь по разным поводам, надо, чтобы это был не сценарий, а проза. Только тогда я как автор мог [бы] сказать, что мы выразили все, что хотели, лучше или хуже, но выразили совершенно закономерно своим прекрасным языком прозы.

И действительно правы товарищи, когда говорят: «Это можно трактовать так, это иначе. Все зависит от фигуры режиссера, который будет ставить». Таким образом, я становлюсь в положение человека, который будет говорить: «Товарищи, поверьте и, ради бога, не волнуйтесь, все будет хорошо».

В связи с этим несколько слов о финале. По-моему, все будет хорошо. Финал должен перекрывать не только творчески и драматически, но и эмоционально тот кадр, увиденный в фильме «Жанна д'Арк», иначе все это померкнет. То, что вы читали в финале, это условный финал, который лучшим образом мы выразить не могли. Это условно. Никакой песни с эстрады не будет. Это действие гораздо более сложное и эмоционально, и демонстративно, цель которого одна — увлечь людей, которым скучно, немножко грустно, которые пришли потанцевать, — увлечь людей прекрасным рассказом вещи, талантливым исполнением вещи.

Это действительно плацдарм не только для актрисы, но и для меня, и моих товарищей. Это та основа, на которой будет создаваться конечный результат работы. <...>

В отношении среды, из которой вышла Паша Строганова. Дело в том, что я очень люблю этих людей. Это прекрасная, на мой взгляд, среда. И та кажущаяся примитивность — она кажущаяся. Это люди с прекрасной душой, добрые люди. Именно поэтому я не боюсь показывать некоторые эпизоды, что ее как бы эксплуатируют. Я этого не боюсь, потому что я знаю то прекрасное, что люди эти заключают в себе, и громадное значение имеет выбор актеров. Отсюда следует и финальный вывод — возвращение Паши.

Те, кто пытается ее встретить торжественно на вокзале, знают, что она актрисой не стала по трудовой книжке. Знают, что у нее нет работы в кино, хотя были уверены, что будет. Актрисой стала, стала известной. Нужно еще понять, осмыслить, написать для нее сценарий. Этого пока не произошло, может быть, произойдет.

Кстати, если быть более последовательными, то Инне Чуриковой, прекрасно сыгравшей роль Тани Теткиной, именно на этой студии не предложено ни одной роли.

*Иванов А. Г.:* Она специфическая актриса.

*Панфилов Г. А.:* Об этом речь идет в моем фильме. И в актерском отделе говорят: «Пока нет роли».

Талант специфичный, он требует своеобразной драматургии и роли для того, чтобы использовать эту актрису в кино. Это совершенно понятно. Здесь нет злого умысла среди тех, кто не может предложить работу. Равно как нет причин для отчаяния Паши. Я считаю фильм оптимистическим. И финальная сцена как раз запланирована для того, чтобы показать это торжество таланта вопреки всем.

Я показываю торжество таланта как личности, которая преодолела и эту трудность лишения работы там, где она успешно показала себя, эту потерю любимого человека, и, вопреки этому, она его все-таки любит и торжествует как личность, доставляет тем, кто присутствует на этой танцплощадке, радость.

Я думаю, что в конечном выражении этого ваши замечания, опасения естественно отпадут.

Иванов А. Г.: Будут ли возражения против того, чтобы сценарий принять и направить? (Нет.) Принимаем [7, л. 3–74].

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Woll Josephine. *Real Images: Soviet Cinema and the Thaw*. London and New York: I. B. Tauris, 2000. — 280 p.
2. Kelly Catriona. *Soviet Art House: Lenfilm Studio Under Brezhnev*. Oxford, UK: Oxford University Press, 2021. — 512 p.
3. Габрилович Е. Избранные сочинения: в 3 т. Т. 3. Сценарии. М.: Искусство, 1983. — 480 с.
4. Туровская М. Сила веры // Искусство кино. 1971. № 1. С. 30–37.
5. Габрилович Е., Панфилов Г. В огне брода нет. Начало. М.: Искусство, 1972. — 271 с.
6. Панфилов Г. А. «Начало» // РГАЛИ. Ф. 2936. Оп. 4. Ед. хр. 2617.
7. Заседание художественного совета 14 января 1969 года // Архив киностудии «Ленфильм». Дело № 110. Л. 3–74.

#### REFERENCES

1. Woll Josephine. *Real Images: Soviet Cinema and the Thaw*. London and New York: I. B. Tauris, 2000. — 280 p.
2. Kelly Catriona. *Soviet Art House: Lenfilm Studio Under Brezhnev*. Oxford, UK: Oxford University Press, 2021. — 512 p.
3. Gabrilovich E. *Izbrannye sochineniia v 3-kh tomakh. T. 3. Stsenarii* [Selected Works. In 3 vols. Vol. 3. Screenplays]. Moscow: Iskusstvo, 1983. 480 p.
4. Turovskaya M. *Sila very* [The Power of Faith]. *Iskusstvo kino*, 1971, no. 1. pp. 30–37.
5. Gabrilovich E., Panfilov G. *V ognе broda net. Nachalo* [No Path through the Fire. The Beginning]. Moscow: Iskusstvo, 1972. 271 c.
6. Panfilov G. A. "Nachalo" [The Beginning]. *RGALI. F. 2936. Op. 4. Ed. khr. 2617*.
7. *Zasedanie Khudozhestvennogo soveta 14 ianvaria 1969 goda* [Minutes of the Meeting of the Artistic Council, January 14, 1969]. In: *Arhiv kinostudii "Lenfil'm"* [Archive of Lenfilm Studios]. Folder 110. L. 3–74.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Рябчикова Наталья Сергеевна — доктор философии (PhD) по киноведению, преподаватель Школы дизайна Высшей школы экономики.

E-mail: natalia.ryabchikova@gmail.com

ORCID: 0000-0001-7481-5155

#### ABOUT THE AUTHOR

Natalie S. Ryabchikova — PhD in Film Studies, lecturer at the School of Design, Higher School of Economics.

E-mail: natalia.ryabchikova@gmail.com

ORCID: 0000-0001-7481-5155

Статья поступила в редакцию: 31.03.2023

Отредактирована: 10.05.2023

Принята к публикации: 15.05.2023

Received: 31.03.2023

Revised: 10.05.2023

Accepted: 15.05.2023

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Рябчикова Н. С. Начало «Начала». Фрагменты обсуждения литературного сценария Е. Габриловича и Г. Панфилова // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 2. С. 150–171.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-150-171

EDN QWZIBI

#### FOR CITATION

Ryabchikova N. S. The beginning of "The Beginning". Excerpts from the discussion of the screenplay by E. Gabrilovich and G. Panfilov. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 2, pp. 150–171.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-150-171

EDN QWZIBI

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-172-185  
EDN PJEZUY  
УДК 378.6:792+792.028

Т. И. Сополев  
Российский институт театрального искусства — ГИТИС,  
Москва, Россия  
ORCID: 0009-0009-1806-0507

## Упражнения и этюды с музыкой у студентов-первокурсников актерско-режиссерской группы

### АННОТАЦИЯ

Современная театральная педагогика хранит и развивает традиции основоположников русской школы режиссуры и актерского мастерства: К. С. Станиславского, В. Э. Мейерхольда, М. О. Кнебель, А. Д. Попова, А. А. Гончарова и др. Традиционная методика преподавания дополняется современными актуальными инструментами, эффективно помогающими педагогам в сегодняшних творческих мастерских.

В статье ставится проблема развития музыкального мышления современных артистов и режиссеров в ситуации трансформации музыкального фона в социокультурном пространстве, ведущей к снижению у детей и подростков понимания внутренней драматургии музыкального мелодизма. На конкретных примерах тренингов, музыкальных упражнений и этюдов с музыкой в мастерских факультета музыкального театра Российского института театрального искусства — ГИТИС рассматриваются методические этапы и подходы, способные помочь развитию понимания музыки и ее внутреннего содержания у будущих актеров и режиссеров. Все это способно привести к раскрытию «музыкализации тела и сознания» студентов театральных институтов, восприятию музыки как импульса к сценическому творчеству через поиск индивидуального способа невербального выражения впечатления от ее восприятия.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Театральная педагогика, русская театральная школа, музыка в театре, ГИТИС, К. С. Станиславский, В. Э. Мейерхольд, О. Л. Кудряшов.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-172-185  
EDN PJEZUY  
УДК 378.6:792+792.028

Timofey I. Sopolev  
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),  
Moscow, Russia  
ORCID: 0009-0009-1806-0507

## Exercises and Stage Studies with Music by First-Year Students of the Acting and Directing Courses

### ABSTRACT

Modern theatre pedagogy preserves and develops the traditions of the founders of the Russian school of directing and acting: K. S. Stanislavsky, Vs. E. Meyerhold, M. O. Knebel, A. D. Popov, A. A. Goncharov and others. Traditional teaching methods are complemented by modern, relevant tools that effectively help educators in today's creative workshops.

The article touches upon the problem of the development of musical thinking of modern artists and directors in a situation of transformation of the musical background in the socio-cultural domain, which leads to a decrease in children's and adolescents' understanding of the internal dramaturgy of musical melody. Based on specific examples of trainings, musical exercises and sketches with music in the workshops of the Music Theatre Faculty of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), the author considers methodological stages and approaches that can help future actors and directors develop an understanding of music and its inner content. This can lead to the disclosure of the "musicalization of the body and consciousness" of students in theatre institutes, as well as assist in the perception of music as an impulse to stage creativity that can be found through the search for an individual way of non-verbal expression of the impression of its perception.

### KEYWORDS

Theatre pedagogy, Russian theatre school, theatre music, GITIS, K. S. Stanislavsky, Vs. E. Meyerhold, O. L. Kudryashov.

Педагогика — дело живое, изменчивое, а театральная педагогика — еще и субъективное, поскольку зависит от почерка и творческого мировоззрения Мастера. Студент (начинающий актер или режиссер) всегда индивидуален и требует индивидуального же подхода. Эти обстоятельства вынуждают (и всегда вынуждали) театральных педагогов искать новые пути, соответствовать времени и сегодняшнему театру.

На моей памяти за годы занятий педагогикой в ГИТИСе (без малого 30 лет) произошли значительные перемены в самом процессе преподавания. Перемены эти почти не коснулись стратегии — «корневых» вещей, методологии и «системы», а вот тактика регулярно претерпевает, на мой взгляд, довольно значительные изменения. Цели и задачи первого курса, фундаментального, исключительно важного, остались теми же: освобождение психофизического аппарата студента — снятие мышечного зажима и психологическая свобода — это необходимые предпосылки к дальнейшему творческому процессу обучения и воспитания. Успешное выполнение этой важнейшей задачи невозможно без освоения элементов внутренней техники актера на основе системы Станиславского и учения Немировича-Данченко, в результате чего студенты обретают умение «обоснованно, целесообразно и продуктивно» действовать в предлагаемых обстоятельствах. «Необходимо сосредоточить наше внимание и усилия на первом курсе, где происходят самые важные процессы становления будущих актеров, где осваивается психологическая природа поступка» (А. А. Гончаров) [1, с. 177].

Именно на первом курсе закладывается тот фундамент актерской школы, на который опирается актер в своей последующей работе по овладению законами сценического искусства.

В этой статье хотелось бы остановиться на важной части обучения на первом курсе режиссерского факультета, где уже много лет практикуется совместное обучение режиссеров и актеров, а именно: на разделе музыкальных упражнений и музыкальных этюдов. «Во всех творческих профессиях никак не обойтись без черновика, без упражнений, без гамм, без тренинга. Еще с древних времен известно, что “нет упражнений без искусства, как и искусства без упражнений”» [2, с. 4–5].

Этому разделу год от года, как мне кажется, уделяется все больше внимания, что не может не радовать. За последние пятнадцать-двадцать лет на режиссерском факультете в каждой мастерской появился — чего раньше не было — свой музыкальный руководитель, до этого они были только на факультете музыкального театра; впервые музыкальный руководитель появился в мастерской профессора О. Л. Кудряшова (набор 2002 года). Эта мастерская работала по экспериментальной программе: в частности, огромное внимание в воспитании *режиссеров и актеров драматического театра* уделялось музыке. Правильность этого подхода со всей очевидностью проявилась уже в первых выпусках: 2006 года (актеры) и 2007 года (режиссеры). Это выражалось не только в качестве обучения выпускников мастерской (и режиссерской, и актерской групп), но и в том, что и в других мастерских режиссерского

факультета были взяты на вооружение некоторые методологические приемы, касающиеся использования музыки в процессе воспитания студентов. Когда-то так же распространилось совместное обучение режиссеров и актеров, предложенное профессором А. А. Гончаровым, или «авторские семестры», введенные в образовательный процесс сначала в мастерской профессора П. Н. Фоменко и появившиеся затем во всех мастерских режиссерского факультета, а также многое другое. Но сейчас — только о музыке.

Л. В. Варпаховский в своей книге «Наблюдения, анализ, опыт» приводит высказывание Вс. Э. Мейерхольда: «... Если бы меня спросили: “Какой главный предмет на режиссерском факультете будущего театрального университета, какой главный предмет должен быть включен в программу этого факультета?” — я сказал бы: “Конечно, музыка!”» [3, с. 113]. Далее Всеволод Эмильевич в известном докладе «Искусство режиссера» продолжает свою мысль: «Если режиссер не музыкант, то он не сможет выстроить настоящего спектакля, потому что настоящий спектакль может построить только режиссер-музыкант» [4, с. 344].

Мейерхольд и музыкальный театр, Мейерхольд и театральная музыка, Мейерхольд и музыкальность театра — понятия известные и часто понимаемые, но вот только взяты ли они на вооружение в должной мере сегодня — большой вопрос. «Музыка — это действие. Раскрыть музыкальную драматургию — это раскрыть действие, звучащее в музыке, смысл ее и борьбу противоположностей, в ней заключенную (конфликт, по Станиславскому). Услышать в музыке действие, перевести его в действие сценическое — задача режиссера» [5, с. 171]. Думаю, ни для кого не секрет, что в учебных планах театральных вузов явно не хватает часов для практических музыкальных занятий.

Попробуем рассмотреть, как может компенсироваться (хотя бы отчасти) недостаточность практических музыкальных дисциплин тренингами, напрямую связанными с музыкой, на занятиях по режиссуре и мастерству актера.

Все начинается с набора, с приемных экзаменов. В основной образовательной программе по специальности «актерское искусство» (52.05.01) в разделе 1.4 «Требования к абитуриенту» наряду с эмоциональностью, пластичностью и обаянием от абитуриента требуются вокальные данные, слух, чувство ритма [6, с. 4]. Без этих данных ни в режиссеры, ни в артисты пробоваться не рекомендуется.

К сожалению, за годы моего участия в работе приемной комиссии (прослушивания на отборочных консультациях и просмотры приемных экзаменов) мне приходится наблюдать стойкую тенденцию: количество абитуриентов, имеющих хоть какие-то познания в музыке или хотя бы музыкальный слух, снижается катастрофическими темпами. Если еще пятнадцать-двадцать лет назад из десяти поступающих музыкального слуха не было у одного-двух, то в последние годы картина изменилась с точностью до наоборот: наличие музыкального слуха — у одного-двух претендентов из десяти. (Это, естественно, не распространяется на факультет музыкального театра. Там другая картина. В силу специфических особенностей самого факультета туда

поступают абитуриенты как минимум с оконченной музыкальной школой, а чаще со средним специальным музыкальным образованием, не только имеющие музыкальный слух и голос, но и знающие нотную грамоту, знакомые с гармонией и сольфеджированием.) А что же происходит с поступающими на драматическое отделение?

Можно предположить, что проблема по большей части в так называемом *музыкальном фоне*. Мое поколение, поколение моих учителей и старших товарищей от рождения и до поступления в театральный вуз жили в некоем окружающем нас жизненном музыкальном фоне, который условно можно назвать мелодическим. Музыка, которая нас окружала в жизни, которую мы слышали по радио, из телевизоров, проигрывателей и магнитофонов и просто за столом, когда приходили гости, на улице из окон, на демонстрациях в праздничные дни и т. д., в массе своей была мелодичной. Слух развивался подсознательно, на уровне инстинкта, немного подкреплялся в средней школе на уроках пения. Последние десятилетия в этом смысле отличаются довольно сильно. Налицо снижение и общеобразовательного уровня, и, конечно, музыкального фона. Фон, существующий ныне, весьма примитивен. Его можно, пожалуй, назвать ритмическим, но никак не мелодическим. В основном поэтому нынешнему абитуриенту гораздо легче предъявить на отборочных консультациях некоторые ритмические навыки и потеряться там, где нужно продемонстрировать элементарный музыкальный слух, не говоря уже о таком продвинутом понятии, как музыкальность.

Причин у такого явления, скорее всего, гораздо больше, но факт существующей проблемы налицо. Поэтому, даже отобрав лучших из абитуриентов, мы еще не решаем проблему, а только приступаем к ее решению. Собственно избавление от проблемы лежит уже в плоскости обучения, начиная с первого курса.

Итак, курс набран. Начинаются занятия. С первых же дней наряду с традиционными упражнениями, воспитывающими сценическое внимание, освобождающими мышцы, развивающими воображение и т. д., необходимо начинать работать самыми разными способами с музыкой. Здесь как нельзя лучше пригодится подслушанное где-то и очень понравившееся мне слово «музыкализация». «Музыкализация тела и сознания» студентов — вот чем надо активно заниматься на первом курсе. Музыка в этой части актерского тренинга первого курса должна участвовать во всех предложенных педагогом упражнениях: как фон в традиционных упражнениях, часто придающий упражнениям новые краски, а иногда и новые смыслы; как провокация, вызывающая конфликт и противодействие; как текст (материал) для исследования (анализа музыкального произведения); как стимул, рождающий новые эмоции; как контрапункт психофизическому самочувствию; как импульс, будоражащий творческую фантазию; и т. д.

По мысли А. Таирова, «из всех искусств искусство музыки, безусловно, наиболее близко искусству театра. Это чувствовали еще древние эллины. <...> Это чувствовал и гениальный Глюк, когда, создавая “Орфея”, он взамен



действующих лиц расставлял по комнате стулья и, прежде чем окончательно записывать рождающиеся в нем мелодии, как бы проверял их ответственность...» [7, с. 104].

Музыкальные этюды — пробы — рождаются непосредственно на занятиях: пластические импровизации — «музыка, выраженная телом», этюды на впечатление от музыки, одиночные этюды под условным названием «простые физические действия на классическую музыку» и другие этюды с практическим применением музыкальных понятий (темп, ритм, интонация, композиция).

*Пример.* Темп. Большая часть упражнений на темп — это, как правило, интенсивный движенческий тренинг, одна из задач которого — «сбивать» студентов контрастными переключениями из одного самочувствия в другое, внезапными переходами от одиночных упражнений к парным, ансамблевым и обратно и др.

Упражнение «Темп — дыхание» (актеры). Разное дыхание: быстрое и долгое, вдохи и выдохи, резкие смены дыхательных темпов, когда надо «продышать» все тело. Добавляем музыку: дышим в унисон с музыкой, дышим поперек музыки. Делимся впечатлениями. Необходимо прийти к пониманию того, как разные темпы дыхания рожают различное психофизическое самочувствие.

Упражнение «Темп — касание» (актеры). Выполняется парами. У первого завязаны глаза. Второй касается пальцами партнера. В разных темпах: быстро, в среднем темпе, медленно, очень медленно и т. д. Добавляем музыку. Темп касаний совпадает с музыкой. Не совпадает. Максимально расходится с музыкой. Делимся ощущениями, фиксируя эмоционально-чувственное содержание темпа.

Упражнение «Темп — время» (режиссеры). Фиксируем одну минуту с помощью секундомера. Считаем минуту про себя, по «внутренним часам». Повторяем несколько раз, находя баланс. Добавляем музыку. Отмеряем минуту музыки «внутренними часами». Слушаем самую разную музыку — симфоническую, джазовую, рок и т. д. — и пытаемся отмерить ту же самую минуту. Делимся впечатлениями, выясняем, как меняется внутреннее ощущение времени при восприятии различных форм мелодики и смене темпа.

Ритм. Ритм как понятие неотделимо связан с нашими ощущениями. Динамика жизни в третьем тысячелетии предлагает нам огромное количество ритмов, у большинства людей жизнь заключена в определенную ритмическую схему. Режиссеру и актеру необходимо не только ощущать ритмические схемы жизни, но и исследовать их, учась отображать на сцене.

Упражнение «Ритм — джаз» (актеры). Слушаем джазовые импровизации. Сами пытаемся импровизировать с помощью подручных средств. Пытаемся создать свой ритмический рисунок, общее ощущение целостной композиции. Работаем двумя группами. Одна импровизирует: начинает лидер, он задает ритм, остальные включаются в композицию, состоящую из разных ритмических структур. Другая группа наблюдает. Меняемся группами. Другая группа — новый ритм. Сложнее: две группы работают параллельно, при этом

каждая удерживает свой ритм. Делимся впечатлениями от работы друг друга. Кроме чувства ритма это упражнение развивает актерское внимание, чувство партнерства и ощущение целостной композиции.

Упражнение «Ритм — мизансцена» (режиссеры). Студенты-режиссеры должны придумать три-четыре статичные мизансцены (стоп-кадра), которые рассказали бы об одном событии. Последовательность и время фиксации каждой мизансцены и пауз между ними устанавливаются студентами самостоятельно. Наблюдаем визуальный потенциал ритма. Устанавливаем зависимость между важностью события и временем, требующимся для фиксации каждой мизансцены или паузы между ними. Добавляем музыку — одну на все мизансцены, затем разную на каждую мизансцену. Сравниваем результаты. Обсуждаем степень выразительности выполненного упражнения при различных способах взаимодействия с музыкой.

Темпоритм. Существование актера, владеющего темпоритмическими структурами, становится гораздо более осмысленным. Основная масса упражнений на темпоритм базируется на сопоставлении собственно жизни и заданных ритмических схем.

Упражнение «Метроном» (актеры). Используем метроном — искусственный пульс происходящего. Совершаем простые физические действия. Пульс ускоряется и замедляется, действие продолжается до логического завершения. Фиксируем ощущения от внутренних процессов, происходящих с актером вследствие смены пульса.

Упражнение «Звукошумовая партитура» (режиссеры). Режиссеры с группой актеров рассказывают некий простой сюжет с помощью звукошумовой партитуры. Создают звуковой пейзаж, вводят событие, рассказывают историю. Передают настроение, атмосферу происходящего. Добавляем музыку. Создаем звукошумовую музыкальную партитуру. Анализируем разницу достигнутых творческих результатов с использованием музыки и без нее.

Упражнение «Простые физические действия на классическую музыку». Студентам предоставлена полная свобода, нет приоритета в первичности выбора материала. У каждого первый импульс — свой. Кто-то сначала решает, что он будет делать, и далее ищет адекватную выбранному действию классическую музыку (желательно симфоническую, без вокала). Кто-то выбирает музыку и пытается найти действие, которое может рождать именно эта музыка. Музыка — мощный возбудитель сценического действия. На первых показах педагоги вместе со студентами оценивают упражнение по нескольким критериям: подходит ли именно эта музыка именно этому физическому действию, изменяется ли действие в процессе выполнения упражнения относительно изменений в музыке, а также есть ли перспектива уданной работы, иначе говоря, может ли данное упражнение вырасти в этюд. С выбранными для дальнейших репетиций предложениями начинается работа. После многократного прослушивания музыки студенты вместе с педагогом сочиняют действенную конструкцию сценического этюда, взяв за основу структуру музыкального фрагмента. При этом важно, чтобы события, происходящие в этюде, обязательно

находили свое подтверждение в музыке. Находятся и анализируются изменения в выбранном музыкальном фрагменте. Пробуются варианты адекватных изменений в поведении студента. Студент сам сочиняет действенную партитуру, где части событийные должны совпасть с частями музыкальными. Как и в других разделах актерского мастерства, далеко не все пробы дают конечный результат, выраженный в музыкальном этюде, но польза от подобной работы несомненна. Взаимодействие с музыкой может быть весьма разнообразным: от иллюстрации (самого примитивного способа взаимодействия) до довольно сложной партитуры физических действий, включающих в себя контрапункт и перпендикулярное относительно музыки действие.

Главное, что хочется открыть в первокурсниках с помощью этих упражнений, — способность слышать, а также понимать и чувствовать музыку, слышать и ощущать ее как драматургический материал, как полнокровный текст, как интонацию; воспринимать ее как импульс к сочинению и находить индивидуальные способы выражения своего впечатления от музыки; взаимодействовать с музыкой: соединяться с ней, растворяться в ней, конфликтовать с ней, противодействовать ей; будить фантазию и учиться выражать ее невербально, самыми разными способами; искать и находить в каждой музыкальной композиции свое, личное, субъективное.

К. С. Станиславский в своей речи «Для чего нужна оперная студия?» отмечал: «Если не ввести в драму некоторых основ музыкального и вокального искусств, мы, драматические актеры, не двинемся вперед, не поймем магических тайн слова, жеста, ритма, фонетики. А они нам до зарезу необходимы...» [8, с. 554–555]. Музыка — гениальный помощник в построении собственно этюда с началом, развитием, кульминацией и финалом. Хорошая работа — когда партитура поведения студента, положенная на музыку, дает дополнительный объем происходящему.

*Пример.* Студентка Мария Т. (музыка — Ф. Шопен, Ноктюрн до-диез минор): Мария на кухне собирается замешивать тесто, судя по музыке, напрашивается предположение, что дальше будет типичная иллюстрация, ведь под эту музыку так удобно выполнять однообразные движения, которые требуются при вымешивании теста. Но когда она насыпает муку, ее вдруг завораживает сам процесс — то, как легко мука падает на поверхность стола. И дальше у нас на глазах разворачивается волшебная рождественская история, где идет снег (из муки), дует ветер, начинается и стихает метель, лепится снеговик и т. д. Невозможно описать ощущения от этого этюда, не слыша музыки, но эта сказочная история начиналась с упражнения: музыка Фредерика Шопена и простое физическое действие — замешивание теста на протяжении всего ноктюрна.

По сути, сценическая жизнь при желании может быть представлена как оркестровая партитура, в которой у каждого элемента прописана своя партия. Не зря же в актерской практике существуют термины «протокол поведения» или «партитура поведения». Если учесть, что одна из главных задач артиста — передать чувственную природу своего эмоционального переживания,

то переоценить положительное влияние музыки на становление актерского аппарата невозможно. Сценическое существование актера, в принципе, является трансляцией энергии, и что, как не музыка, может помочь ему расширить эти возможности.

В. А. Гринер анализировала признаваемую К. С. Станиславским родственную связь между сценическим и музыкальным ритмом, а также постоянное использование им на занятиях по актерскому мастерству музыкальной терминологии. «Г. Кристи, близко знакомый с работой К. С. Станиславского в оперном театре, говорит о том, что К. С. начал заниматься оперой ради драмы, ради постижения некоторых основ драматического искусства и пришел к выводу, что искать их нужно в музыке. И действительно, элементы музыкальной выразительности очень близки элементам сценической выразительности, и синтез их дает возможность проникать как в содержание музыкального произведения, так и в замысел сценического действия. Таким образом, сближая две разновидности одной и той же сущности, мы конкретизируем понятие сценического ритма» [9, с. 4].

Что касается режиссеров, то в первом семестре, кроме актерского тренинга, в котором они участвуют в обязательном порядке, у них есть и свои взаимоотношения с музыкой (собственно режиссерские упражнения).

*Пример.* Режиссерская композиция. Композиция связана с общим ощущением целостности. Для актера важно ощущать себя в театре частью единого целого, но создание общей композиции спектакля — задача, безусловно, режиссерская. Почувствовать композицию, вероятно, как раз и означает суметь «охватить» не только внутренним взором, но и слухом всю (вплоть до мельчайших деталей) структуру будущего спектакля.

Упражнение «Короткие формы» (режиссеры). Режиссерам раздаются короткие музыкальные произведения. Они должны прослушать их один раз, тут же придумать и осуществить сценическое воплощение, не используя при этом музыку. Важно попытаться передать свое субъективное, только что возникшее эмоциональное ощущение от услышанного материала. На что натолкнула музыка — на микрособытие, на пластическую композицию, на создание атмосферы или на конкретное физическое самочувствие? Тренируется фантазия, творческое мышление, и музыка является катализатором для проявления этих качеств. Для этого упражнения хорошо подойдут небольшие музыкальные произведения, например фортепианные миниатюры С. С. Прокофьева «Мимолетности».

Традиционные для нашей мастерской (мастерская О. Л. Кудряшова) режиссерские задания по живописи — «Портрет» и «Картина» — требуют и музыкального решения. Режиссер для своего этюда по портрету — или впоследствии по картине — должен найти такой музыкальный фрагмент, который соответствовал бы и выбранному материалу, и режиссерскому замыслу. Это непростое задание, особенно на первом курсе. В окружении музыкального, в основном ритмического, часто «мусорного» фона, о котором я писал выше, надо учиться заново слышать музыку, вырабатывать собственные

профессиональные музыкальные критерии и учиться соотносить их с видео-рядом, с мизансценированием (пусть поначалу довольно скромным), с текстом и, главное, с живым человеком на сцене.

*Пример.* Упражнение «Портрет» (режиссеры). Его приводит О. Л. Кудряшов в своей книге «Кое-что о живописи, театре и молодых людях, рассматривающих картинку и слушающих музыку» по опыту работы с режиссерами-первокурсниками выпуска 2015 года: «...В нашем задании нас интересовал прежде всего адресат портрета, то есть “кому и куда адресован портрет”...»

Задачи формулировались абсолютно конкретные: возможно более точное портретное сходство...

Вторая важная вещь — мизансцена тела. Здесь все важно: и общее положение портретируемого, если портрет, скажем, поясной, и жест, и даже положение пальцев — все в портрете осмысленно и важно...

Третье задание — отобрать из романа А. С. Пушкина “Евгений Онегин” четверостишие, которое более или менее соответствовало бы ситуации портрета...

И последнее требование — найти короткий выятный и выразительный музыкальный фрагмент, который бы соединился со всем вышеизложенным. Начинает ли эта музыка мини-спектакль или завершает, решает режиссер. Она может точно соответствовать эпохе портрета, а может быть совсем из другого времени. Важен эмоциональный градус разгаданной человеческой истории...

Ни в коем случае музыка не должна была выполнять роль назойливого музыкального фона, постоянно объясняющего, что происходит на сцене. Скорее это должен быть музыкальный эпиграф, концентрированно вбирающий эмоциональную суть...» [10, с. 40–43].

На первом курсе следующего набора (набор 2014 года) режиссерам были предложены для создания этюдов художники Х. Сутин, Ф. Гойя, В. Л. Боровиковский, выбор текста не был ограничен только стихами А. С. Пушкина. В конечном результате нужно было объединить жест, мизансцену тела, несколько слов поэтического текста и музыку — все зависело от замысла режиссера. В результате впечатляли как раз работы с неожиданным звуковым образом. Неслучайно до зачета, до показа кафедре дошли сложные сочетания: Ф. Гойя и В. Л. Боровиковский в сочетании с А. Пяртом или Х. Сутином в сочетании с Ф. Шопеном и Ф. Шубертом.

*Пример.* Режиссер Филипп Г. к выбранному «Портрету Павла I» работы В. Л. Боровиковского подобрал стихи И. Бродского «... Меня обвиняли во всем кроме плохой погоды...» и музыку А. Пярта. Именно это сочетание несочетаемого (на первый взгляд) дало интересный объем салонному портрету русского императора, позволило студенту-актеру найти верное психофизическое самочувствие в работе, а нам увидеть императора живым человеком, в глазах которого (на портрете) читается его трагическое будущее.

Во втором семестре музыке уделяется не меньшее внимание. Продолжая музыкальный тренинг, актеры и режиссеры получают ставшее уже традиционным задание «Музыкальные наблюдения». Стоит, пожалуй, подчеркнуть — именно *наблюдения*, а не пародии на эстрадных исполнителей, каковым

это задание было известно в течение довольно многих лет. Музыкальные наблюдения ведутся за эстрадными исполнителями (чаще за исполнителями, которых можно описать словом «ретро», ибо большинство современных представителей эстрады и шоу-бизнеса самопародийны, лишены какой-либо глубины, и большой пользы в повторении студентами их «ужимок и прыжков» не видится), за артистами оперы (чаще в концертном исполнении, но иногда и в сценических оперных партиях), за инструменталистами (пианистами, скрипачами, виолончелистами и т. д.) и за целым оркестром (симфоническим оркестром, джазовым коллективом или оркестром народных инструментов). Студенты сами выбирают объект наблюдения. Задание может выполняться как вживую, так и под фонограмму. Если студенты сами поют, то важно передать не только характерные черты поведения, но и присущее данному исполнителю звучание. Но отдельно надо бы остановиться на исполнении этого задания под фонограмму. Недостаточное внимание к этому типу музыкальных наблюдений обусловлено негативным и пренебрежительным отношением к такому явлению на профессиональной эстрадной сцене, как «фанера» (плюс-фонограмма). Однако это абсолютно разные вещи, использование фонограммы на профессиональной сцене пусть останется на совести исполнителей, а вот польза от упражнения «Музыкальные наблюдения» под фонограмму несомненна.

Сутью любых актерских наблюдений всегда остается поиск «зерна образа». Поиск внешних и внутренних черт объекта, манеры поведения, особенностей, присущих только этому человеку, ярких запоминающихся проявлений выбранного персонажа и т. д. В имитации (музыкальном наблюдении под фонограмму) ко всему этому набору добавляется весьма сложная вещь — энергия поющего человека. Добиться мощной энергии поющего человека, автоматически возникающей при звукоизвлечении, без самого звукоизвлечения — это очень непростая, но выполнимая задача, приносящая огромную пользу собственно актерскому аппарату и развивающая дыхание в соединении со сценическим действием. Давно известно, что прыгун, тренирующийся с гантелями на ногах, прыгает без гантелей с утроенной силой. В нашем случае это тоже работает. Тренировка активного извлечения энергии с помощью музыки весьма и весьма продуктивна. Кроме того, имитация дает возможность студентам, несмотря на скромные вокальные данные, выбирать для этого упражнения оперных певцов, что в случае живого пения совершенно невыполнимо и закрывает от учащихся огромный пласт мировой музыкальной культуры. Освоив технику исполнения (извлечения энергии), можно на основе имеющегося музыкального материала попытаться построить и этюд, имеющий в основе музыкальное наблюдение.

*Пример:* «Музыкальные наблюдения». Студенты Ирина Л. и Александр А. показывали на зачете музыкальный этюд о весьма непростых взаимоотношениях оперной примы и начинающего исполнителя на материале дуэта Папагены и Папагено из оперы В. А. Моцарта «Волшебная флейта». Весьма подробно и тщательно, буквально по тактам, были найдены взаимоотношения

вздорной примы и робкого новичка. Сквозное действие (у нее — вновь получить признание своей исключительности, у него — несмотря ни на что добраться до конца дуэта) в сочетании с разнообразными действенными актерскими пристройками (от ее презрения и его жуткого страха к полному принятию друг друга) дало в результате довольно интересную работу, в основе которой лежало упражнение «Музыкальные наблюдения под фонограмму».

*Пример.* Еще одно музыкальное наблюдение — упражнение «Оркестр». В нем возможны варианты. Например, предлагается создать небольшой оркестр со студентами курса, инструментально обеспечив его тем, что под руку попадет. Это могут быть не только музыкальные инструменты, но и различные бытовые предметы: доска для стирки, двуручная пила, чугунная сковородка, ложки, вилки, пустые консервные банки, стеклянные бутылки, наполненные водой до разных уровней, и др. Хорошо бы разучить и исполнить небольшое музыкальное сочинение. Второй вариант — симфонический или джазовый коллектив, играющий «на память физических действий». Надо найти произведение, распределить инструменты, добиться владения каждым инструментом, опираясь «на память физических действий», разучить партитуру по каждой группе инструментов и по каждому инструменту в отдельности и затем точно ее исполнить.

Режиссеры во втором семестре продолжают работу с музыкой. Музыкальное задание для режиссеров во втором семестре — оперная увертюра (от франц. *ouverture* — «начало»). После работы с живописью и скульптурой переход на музыку закономерен: к реальной музыке от «музыки застывшей». В оперной увертюре нет вокала (по крайней мере, в классической) — чаще всего это краткое изложение основных тем оперы. Увертюра как бы предупреждает зрителя о том, что ему предстоит увидеть и услышать сегодня на спектакле. Существует увертюра и как самостоятельное музыкальное произведение, но нас интересует именно оперная, определяющая образ будущего спектакля, что, собственно, и должно заинтересовать студента-режиссера. Задание непростое: надо учиться слушать музыку, учиться выделять основную тему, слышать ее развитие, взаимодействие с другими темами, то есть заниматься, пусть на самом элементарном уровне, *музыкальной драматургией*. Варианты решения этого задания могут быть разными: увертюра как визуальный образ будущего спектакля; или как этюд, подводящий к органичному началу спектакля; или как метафорический образ спектакля и т. д. Здесь, пожалуй, уместно вновь упомянуть Вс. Э. Мейерхольда, который говорил, что режиссер обязан знать музыку и уметь строить свой спектакль по музыкальным законам [10, с. 103].

*Пример.* «Увертюра». П. И. Чайковский, опера «Евгений Онегин». Режиссерская работа студента Максима С. Длинный, покрытый ослепительно белой скатертью стол со столовыми приборами; все действие разворачивается вокруг стола: и две пары, и гости, и разлитое по фужерам вино. И недоразумение. И ссора. И опрокинутый фужер. И красное-красное вино, стекающее по белой скатерти. В самой увертюре этой оперы нет тем ни Онегина, ни Ленского. Но при всей понятности осуществляемого поведения создавался

довольно мощный второй план, при всей очевидности происходящего оставалась какая-то мощная недосказанность. Хотелось продолжения. Может быть, это и требуется от увертюры в опере?

Если в процессе обучения все построено правильно и складывается удачно, то в начале второго курса из музыкальных упражнений и этюдов первого года обучения можно сделать курсовую работу в виде спектакля-концерта, состоящего из работ первого курса. В мастерской О. Л. Кудряшова спектакли-концерты разных курсов назывались «Музыка на третьем этаже» и состояли в основном из музыкальных упражнений и музыкальных этюдов, родившихся из разных заданий. Встреча со своим первым зрителем бывает весьма полезной для будущих актеров — это и первая практика, и совсем другая психологическая ответственность, принципиально отличающаяся как от «домашней» атмосферы рабочих показов мастерской, так и от нервной энергетики зачетов и экзаменов по режиссуре и мастерству актера. Также это еще и возможность какое-то время дорабатывать и совершенствовать музыкальные этюды, вошедшие в первое полноценное студенческое представление. Серьезная польза от такого рода класс-концертов очевидна.

На втором курсе работа с музыкой, безусловно, будет продолжена, но подход к ней несколько изменится. Начнутся драматические отрывки. Музыка станет одним из важнейших средств, помогающих достижению художественной выразительности драматического произведения.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Мастерство режиссера: сборник статей/под ред. Н. А. Зверевой. М.: ГИТИС, 2002. — 472 с.
2. Корогодский З. Я. Этюд и школа. Л.: Советская Россия, 1975. — 112 с.
3. Варпаховский Л. В. Наблюдения, анализ, опыт. М.: ВТО, 1978. — 278 с.
4. Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. М.: ВТО, 1978. — 488 с.
5. Телеева И. И. Педагогические особенности музыкального воспитания режиссеров театрализованных представлений и праздников // Вестник Санкт-петербургского государственного университета культуры. 2012. № 2. С. 170–174.
6. Основная образовательная программа по специальности 52.05.01 (070301) «Актерское искусство». Москва. ГИТИС, 2015. — 15 с.
7. Таиров А. Записки режиссера. М.: ГИТИС, 2000. — 160 с.
8. Вербицкий В. А. Вторая студия. Из воспоминаний // Ежегодник Московского художественного театра за 1948 год. М.: Искусство: МХАТ, 1948. — 648 с.
9. Гринер В. А. Ритм в искусстве актера. М.: Просвещение, 1966. — 200 с.
10. Кудряшов О. Л. Кое-что о живописи, театре и молодых людях, рассматривающих картинку и слушающих музыку. М.: ГИТИС, 2013. — 152 с.

#### REFERENCES

1. *Mastersvo rezhissera* [The skill of the director]. Ed. by N. Zvereva. Moscow: GITIS, 2002. 472 p.
2. Korogodsky Z. Ya. *Etjud i shkola* [Stage study and school]. Leningrad: Sovetskaya Rossiya, 1975. 112 p.
3. Varpakhovskiy L. V. *Nablyudeniya, analiz, opyt* [Observations, analysis, experience]. Moscow: VTO, 1978. 278 p.



4. *Tvorcheskoye naslediyе V. E. Meyyerkhol'da* [Creative heritage of V. E. Meyerhold]. Moscow: VTO, 1978. 488 p.
5. Teleeva I. I. *Pedagogicheskije osobennosti muzykal'nogo vospitanija rezhisserov teatralizovannykh predstavlenij i prazdnikov* [Pedagogical features of musical education of directors of theatrical performances and holidays]. *Bulletin of Saint Petersburg State University of Culture*. 2012, no. 2, pp. 170–174.
6. *Osnovnaja obrazovatel'naja programma po spetsial'nosti 52.05.01 (070301) "Akterskoje iskusstvo"* [Basic Educational Program in the specialty 52.05.01 (070301) "Acting"]. Moscow: GITIS, 2015. 15 p.
7. Tairov A. *Zapiski rezhissera* [Notes of the director]. Moscow: GITIS, 2000. 160 p.
8. Verbitsky V. A. *Vtoraya studiya. Iz vospominanij* [The second studio. From the memories]. In: *Ezhegodnik Moskovskogo hudozhestvennogo teatra za 1948 god* [Yearbook of the Moscow Art Theatre for 1948]. Moscow: Iskusstvo: MHAT, 1948. 648 p.
9. Griner V. A. *Ritm v iskusstve aktera* [Rhythm in the art of the actor]. Moscow: Prosveshcheniye, 1966. 200 s.
10. Kudryashov O. L. *Koye-что о zhivopisi, teatre i molodykh lyudyakh, rassmatrivajushchikh kartinki i slushayushchikh muzyku* [Something about painting, theatre and young people looking at pictures and listening to music]. Moscow: GITIS, 2013. 152 p.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Сополев Тимофей Иванович — декан факультета музыкального театра, профессор кафедры режиссуры и мастерства актера музыкального театра Российского института театрального искусства — ГИТИС.

E-mail: music@gitis.net

ORCID: 0009-0009-1806-0507

#### ABOUT THE AUTHOR

Timofey I. Soplev — Head of the Music Theatre Faculty, Professor of the Music Theatre Acting and Directing Department of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: music@gitis.net

ORCID: 0009-0009-1806-0507

Статья поступила в редакцию: 13.03.2023

Отредактирована: 10.05.2023

Принята к публикации: 15.05.2023

Received: 13.03.2023

Revised: 10.05.2023

Accepted: 15.05.2023

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Сополев Т. И. Упражнения и этюды с музыкой у студентов-первокурсников актерско-режиссерской группы // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 2. С. 172–185.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-172-185

EDN PJZUY

#### FOR CITATION

Soplev T. I. 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.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-172-185

EDN PJZUY

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-186-203  
EDN DZLBWH  
УДК 378.6:792+612.8

Е. А. Крикленко,  
ORCID 0000-0002-9856-5426  
А. В. Ковалева,  
ORCID 0000-0001-7377-3408  
Е. Н. Лихоманова,  
ORCID 0000-0002-7639-1576

Научно-исследовательский институт нормальной физиологии имени П. К. Анохина, Москва, Россия

В. А. Нижельской,  
Университет Рюцу Кейдзай, Чiba, Япония  
ORCID 0000-0001-7506-5480

Н. Е. Шурганова,  
Российский институт театрального искусства — ГИТИС, Москва, Россия  
ORCID 0009-0009-6816-0151

## Соотношение качества выполнения творческого задания у студентов-актеров с уровнем невротизации и выбором копинг-стратегий

### АННОТАЦИЯ

В работе изучалась взаимосвязь между показателями качества выполнения творческого задания (объективными и субъективными) и уровнем невротизации, а также предпочитаемыми копинг-стратегиями у студентов-актеров. В качестве творческого задания использовалась оригинальная модель, приближенная к профессиональной деятельности актеров и содержащая задания двух уровней сложности: последовательное выразительное чтение прямого и перевернутого текста (по 1 минуте). Объективным показателем качества деятельности было количество прочитанных слов. Субъективная (экспертная) оценка чтения текста проводилась преподавателем курса по 10-балльной шкале по следующим параметрам: дикция, артистизм и содержание. В начале проводилось психологическое тестирование на уровень невротизации и используемые копинг-стратегий. В результате было выявлено, что при повышении сложности творческого задания оценки преподавателя смещались с творческого, артистического компонента деятельности на технический. При этом корреляций между уровнем невротизации, копинг-стратегиями молодых актеров и оценками преподавателя за творческое задание выявлено не было. Наиболее популярными видами совладающего поведения у участников исследования оказались «бегство-избегание» и «конфронтация», а самыми непопулярными — «планирование» и «самоконтроль». Таким образом, исследование студентов-актеров показало, что ни уровень невротизации, ни предпочитаемые копинг-стратегии не влияют на оценку преподавателя за творческое задание. С оценкой преподавателя было связано лишь объективное увеличение уровня сложности этого задания (изменение геометрии текста). Такой результат подчеркивает необходимость индивидуального подхода к преподаванию творческих дисциплин, а также изменения критериев оценки творческих навыков студентов при выполнении заданий разного уровня сложности.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Театральная педагогика, творческое задание, субъективная оценка, уровень невротизации, копинг-стратегии.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-186-203  
EDN DZLBWH  
УДК 378.6:792+612.8

Elena A. Kriklenko,  
ORCID 0000-0002-9856-5426  
Anastasia V. Kovaleva,  
ORCID 0000-0001-7377-3408  
Elena N. Likhomanova,  
ORCID 0000-0002-7639-1576  
P. K. Anokhin Research Institute of Normal Physiology, Moscow, Russia

Victor A. Nizhelskoy,  
Ryutsu Keizai University, Chiba, Japan  
ORCID 0000-0001-7506-5480

Natalia E. Shurganova,  
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), Moscow, Russia  
ORCID 0009-0009-6816-0151

# The relationship between the quality of reading by students-actors and their level of neuroticism and preferred coping strategies

## ABSTRACT

The study aimed to reveal the relationship between indicators of performing a creative task (objective and subjective) and the level of neuroticism and preferred coping strategies among student actors. As a creative task, students were offered an original model that is close to the professional activity of actors and contains tasks of two levels of complexity: sequential expressive reading of straight (simple task) and inverted text (difficult task) at equal intervals (1 minute). The number of words read per minute was an objective assessment of tasks. A subjective (expert) assessment of the reading quality was carried out by the course teacher on a 10-point scale according to the following parameters: diction, artistry and content. Firstly, psychological testing of neuroticism and preferred coping strategies was conducted. It was revealed that with an increase in the task complexity, the teacher's assessments shifted from the creative, artistic component of the actor's activity to the technical one. There were no correlations between the level of neuroticism, coping strategies of actors and the teacher's scores for the creative task. The most popular coping were escape-avoidance and confrontation, and the most unpopular — planning and self-control. Thus, the study of acting students showed that neither the level of neuroticism nor the preferred coping strategies affect the teacher's assessment for a creative task. Statistically, only an objective increase in the level of complexity of this task was associated with the teacher's assessment. This result emphasizes the need for an individual approach in creative disciplines, as well as changing the criteria for evaluating students' creative skills when performing tasks of different levels of complexity.

## KEYWORDS

Theatre pedagogy, creative task, subjective assessment, level of neuroticism, coping strategies.

## ВВЕДЕНИЕ

Трудно переоценить роль науки в современном театре. В своей основе этот синтетический вид искусства предполагает встречу актера и зрителя, обмен творческой и жизненной энергией, эстетическое наслаждение и формирование этических ценностей, однако необходимо учитывать и то, что погружение в художественный мир современного спектакля происходит при участии специалистов целого ряда технических отраслей. С помощью дизайнера пространства, света, звука, шумовых эффектов и пр. не только создается внешняя привлекательность сценического представления, но и формируется эстетическая система каждого спектакля, в центре которой находится актер — ее основной движущий элемент. В сфере своей творческой деятельности современный актер встречается с высокотехнологичным сценическим оснащением, компьютерной анимацией и даже с робототехникой. В качестве одного из ярких примеров такой коллаборации науки и театрального искусства можно привести спектакль «Три сестры. Андроид-версия», совместный проект театра “Seinendan” и факультета высоких технологий Осацкого университета. Особенностью спектакля стало появление на сцене вместе с актерами робота-андроида в одной из главных женских ролей. Робототехника и компьютерная анимация являются достижениями современной науки, и театр, используя в постановках высокие технологии, не только открывает новые выразительные возможности сцены, но и создает условия для синтеза искусства и науки.

Однако недостаточно рассмотреть потенциал этого синтеза с точки зрения внедрения результатов одной сферы деятельности в другую. Если современность делает возможным и важным взаимодействие науки и искусства даже на уровне сценического результата, то можно предположить, насколько большим потенциалом эффективности будет обладать их взаимодействие в процессе начального результативного этапа. Возникает необходимость междисциплинарного исследования разных периодов процесса становления актера как творческой и профессиональной единицы художественной системы спектакля.

Творчество актера — это сложный, высокоорганизованный психофизиологический процесс, объединяющий духовные, эмоциональные, соматические (телесные), интеллектуальные и мыслительные способности человека [1], поэтому говорить о нем следует не как о спонтанных действиях или ситуативном аффекте, а как о целенаправленной сознательной деятельности [2]. Эмоциональная вовлеченность актера в процесс деятельности требует высокой импульсивности и демонстративности [3], что приводит к большему риску развития невротических и личностных расстройств [4; 5; 6]. Известен целый ряд психологических и личностных особенностей, которые отличают актеров (как профессиональных, так и студентов) от людей, не вовлеченных в актерские практики. Например, как студенты, так и профессиональные актеры демонстрируют значительно более высокие уровни дивергентного мышления,

чем неактеры [7]. Предполагается, что эта особенность позволяет им быстрее реагировать на изменяющуюся ситуацию на сцене. Кроме того, профессиональные актеры отличаются высоким уровнем экстраверсии, открытости новому опыту, договороспособности, а также более ярко выраженным эмпатическим профилем личности [4; 8].

Изучая профили личностных расстройств 214 профессиональных актеров, М. Davison [5] установил, что представители актерской профессии (как мужчины, так и женщины) набрали значительно больше баллов, чем неактеры, по шкалам антисоциальности, нарциссизма, истероидного и обсессивно-компульсивного расстройства личности по шкале Coolidge Axis-II Inventory [9]. Кроме того, актеры-мужчины набрали значительно больше баллов, чем мужчины из группы сравнения, по шкалам шизотипического, избегающего и зависимого расстройств личности [10]. Театральные актеры даже рассматривались как неклинические модели в исследовании истероидно-демонстративного расстройства личности, которое выражается поиском внимания и чрезмерной эмоциональностью [11]. Кроме того, было установлено, что представители данной профессиональной группы склонны к умеренно повышенному уровню невротизма [4]. Однако, несмотря на бóльшую выраженность субклинических расстройств личности среди актеров по сравнению с неактерами, некоторые авторы предполагают, что это не препятствует, а, напротив, потенциально способствует успешности актерской карьеры [10].

Например, личность, обладающая более выраженными нарциссическими чертами, воспринимается окружающими как более привлекательная при первой встрече, что позволяет актерам, имеющим такую акцентуацию, быть более успешными на кастингах и профессиональных отборах [12]. Кроме того, актеры способны быстро погрузиться в образ персонажа благодаря способности использовать непатологическую диссоциацию [13]. Одним из важных профессиональных качеств актера является умение входить в состояние поглощенности, которое характеризуется интенсивными чувственными, эмоциональными и образными переживаниями в процессе перевоплощения на сцене [8].

Проведенные нами ранее исследования позволили продемонстрировать, что в процессе профессиональной деятельности у актеров происходят изменения и на уровне физиологических параметров организма. Так, было выявлено, что способность актера представить предложенный образ, перевоплотиться в него отражается на способности поддерживать вертикальную позу (показатели стабилотрии) и биоэлектрической активности мозга (показатели электроэнцефалограммы) в зависимости от характера этого образа [14]. Этот результат дает возможность обнаружить корреляты неврологических тестов и профессионального обучения артиста, применив в практике актерского тренинга упражнения из неврологического арсенала, например такие как проба Ромберга, которые отражают устойчивость и баланс («способность поддерживать вертикальную позу»), связаны с работой мозжечка и других

структур головного мозга. Работа с вестибулоокулярным рефлексом, спиральные активации и т. д. — всё это неэнергозатратные упражнения, которые легко могут быть интегрированы в тренинг и ежедневный туалет артиста, кроме того, подобные практики помогают формулировать вопросы об актуальности методологии и практического актерского тренинга в современной театральной школе сегодня.

Успешность деятельности актера с момента начала обучения в театральной школе связана с постоянным поиском общественного одобрения, что, в свою очередь, является дополнительным фактором стресса и способствует развитию определенных, в том числе и неадаптивных, черт личности [15]. Субъективная внешняя оценка, осуществляемая сначала преподавателем курса, а затем профессиональным сообществом и зрительской аудиторией, не имеет четких критериев, но может определить как профессиональное развитие молодого актера в будущем, так и его дальнейшую экономическую успешность [16; 17].

Несмотря на то, что каждый преподаватель театральной школы имеет свои учебные приемы и наработки, а театральные школы применяют системы и методики обучения актерскому мастерству, основанные на сложившихся традициях сценической эстетики, нет единого выработанного подхода к оцениванию качества выполненного студентом упражнения. Так, педагогическая практика показывает, что наиболее распространенным способом оценки творческих заданий в театральном вузе является экспертное мнение, что вполне закономерно, поскольку в целом основным видом оценки результата работы актера является зрительская чувственная оценка сценического действия [18]. Этот факт значительно усложняет контроль успеваемости обучающихся молодых актеров, оценку творческих работ, а также отслеживание темпов и качества профессионального роста. Помимо всего вышеперечисленного, такой крайне субъективный подход к оценке результата творческой деятельности студента-актера не учитывает его психологические особенности и текущее состояние.

Модель исследования, предложенная нами, позволяет оценить успешность выполнения творческого задания студентом-актером как по объективным результатам деятельности, так и по субъективной оценке педагога. Кроме того, включение в исследование оценки уровня невротизации и используемых копинг-стратегий перед выполнением задания позволяет ответить на вопрос о влиянии психологического состояния студента-актера на его результативность как по объективным показателям, так и по субъективным оценкам педагога.

Таким образом, целью нашего исследования было изучение влияния уровня невротизации и применяемых копинг-стратегий студентов-актеров на объективные показатели учебной деятельности и субъективную оценку выполнения творческого задания преподавателем курса.

Процедура исследования соответствовала общим этическим критериям, основанным на принципах Хельсинкской декларации, и была одобрена этическим комитетом ФГБНУ «НИИ нормальной физиологии им. П. К. Анохина».

### *Характеристика выборки*

В исследовании приняли участие 17 студентов второго курса Российского института театрального искусства — ГИТИС. Средний возраст участников составил 20,7 года ( $SD = 2,67$ ), при этом минимальный возраст был 19 лет, максимальный — 28 лет. В выборке было 53 % девушек ( $n = 9$ ). Все студенты, помимо обучения актерскому мастерству, имели музыкальное образование и навыки игры на различных музыкальных инструментах.

### *Процедура исследования*

После подписания информированного согласия и общего инструктажа участники исследования выполняли непрерывно и последовательно задания различного уровня сложности.

Выбор заданий для исследования был определен характером будущей профессиональной деятельности испытуемых, так как работа с текстом (чтение, запоминание, понимание сути, а также дальнейшее художественное отражение прочитанного и осознанного текста на сцене) является основой профессии актера. Простым заданием было выразительное чтение текста вслух в течение 1 минуты, а сложным — выразительное чтение вслух перевернутого на 180 градусов (геометрически измененного) текста также в течение 1 минуты. При этом ни один из испытуемых в учебной деятельности ранее не встречался с подобным упражнением. Содержание текстов было эмоционально нейтральным (оригинальное описание природы) и не было знакомо студентам ранее. Перевернутый текст был продолжением прямого текста. Все тексты имели одинаковое число слов (430 слов), шрифт Arial, кегль 19. Тексты предварительно были проверены на ресурсе «Оценка читабельности текста»<sup>1</sup> по следующим критериям: удобство чтения и простота восприятия.

Перед началом выполнения заданий всем студентам преподаватель курса объяснял, что они должны не просто быстро прочитать текст, а сделать это выразительно, артистично, внимательно и без орфоэпических ошибок, а также попытаться донести смысл текста до зрителя, то есть проявить свои профессиональные навыки актера. Тексты предъявлялись на экране монитора с использованием программы Microsoft Power Point в режиме автоматической непрерывной презентации. Предъявление осуществлялось в три этапа, каждый из которых включал в себя последовательное чтение простого и сложного (перевернутого) текста, после чтения был отдых в течение 1 минуты, во время которого испытуемому демонстрировалось нейтральное изображение (фотография пейзажа).

<sup>1</sup> Оценка читабельности текста // Простым языком. URL: <http://readability.io/> (дата обращения: 11.03.2023).

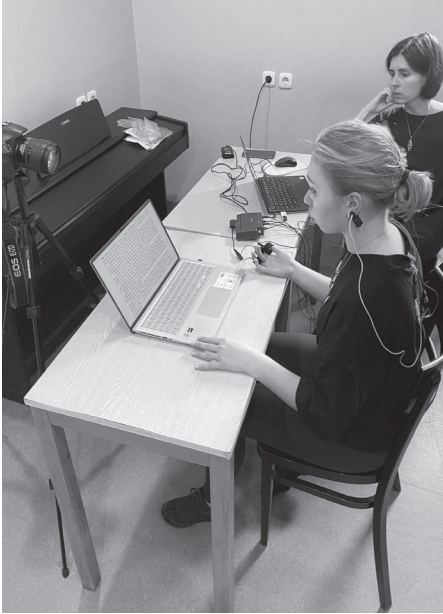


Фото 1. Процесс исследования / *The process of the study*

Длительность исследования для одного участника составляла около 11 минут. Во время всего исследования велась непрерывная видеозапись с последующей экспертной оценкой упражнений преподавателем курса (фото 1).

#### *Оценка качества чтения*

Для объективной оценки выполнения задания был использован показатель скорости чтения — отношение количества прочитанных слов ко времени выполнения задания. Скорость чтения оценивалась на всех этапах исследования — и простых, и сложных.

Субъективная (экспертная) оценка чтения текста осуществлялась преподавателем курса по 10-балльной шкале по критериям, приведенным ниже.

1. Дикция — четкость дикции — комплекс умений актера управлять своей речью, которые делают ее чистой, красивой, понятной и легкой для восприятия. Оценивалось отсутствие дефектов речи, правильность произношения звуков и отсутствие говора, а также артикуляция, мимика, звукоизвлечение.

2. Содержание — передача содержания текста через речь — оценивалась способность передавать логику повествования, отмечать правильные паузы и интонации.

3. Артистизм — оценивалась легкость, чувственность при выполнении задания, непринужденность жестов, поз, взгляда, наличие эстетики поведения в целом.

#### *Психологическое тестирование*

Каждый участник исследования заполнял опросники «Способы совладающего поведения» Р. Лазаруса и С. Фолкман и «Шкала психологической экспресс-диагностики уровня невротизации». Шкала психологической экспресс-диагностики уровня невротизации (УН), разработанная в Национальном медицинском исследовательском центре психиатрии и неврологии им. В. М. Бехтерева [19], использовалась для получения суммарной оценки психического статуса. Опросник имеет дифференциальную систему оценки вероятности и степени невротизации: для женщин повышенный уровень начинается от – 21 балла, для мужчин от – 11 баллов. Опросник «Способы совладающего поведения» Р. Лазаруса и С. Фолкман (адаптированный для России) [20] состоит из 50 утверждений, сгруппированных в 8 шкал, каждая из которых соответствует определенной копинг-стратегии:



конфронтация, дистанцирование, бегство-избегание (непродуктивные); самоконтроль, принятие ответственности, планирование решения проблемы, положительная переоценка (продуктивные); поиск социальной поддержки. Выраженное использование стратегии соответствует 60 и более Т-баллам, умеренное — от 40 до 60 Т-баллов, редкое использование — менее 40 Т-баллов.

## РЕЗУЛЬТАТЫ

Несмотря на то, что упражнение «Чтение перевернутого текста» входит в список обязательных упражнений для развития навыков дикции у актеров, все студенты столкнулись с ним впервые и оценили его как «сложное упражнение». Количество слов при чтении перевернутого текста за 1 минуту было примерно в 2,5 раза меньше, чем при чтении обычного текста (рис. 1).

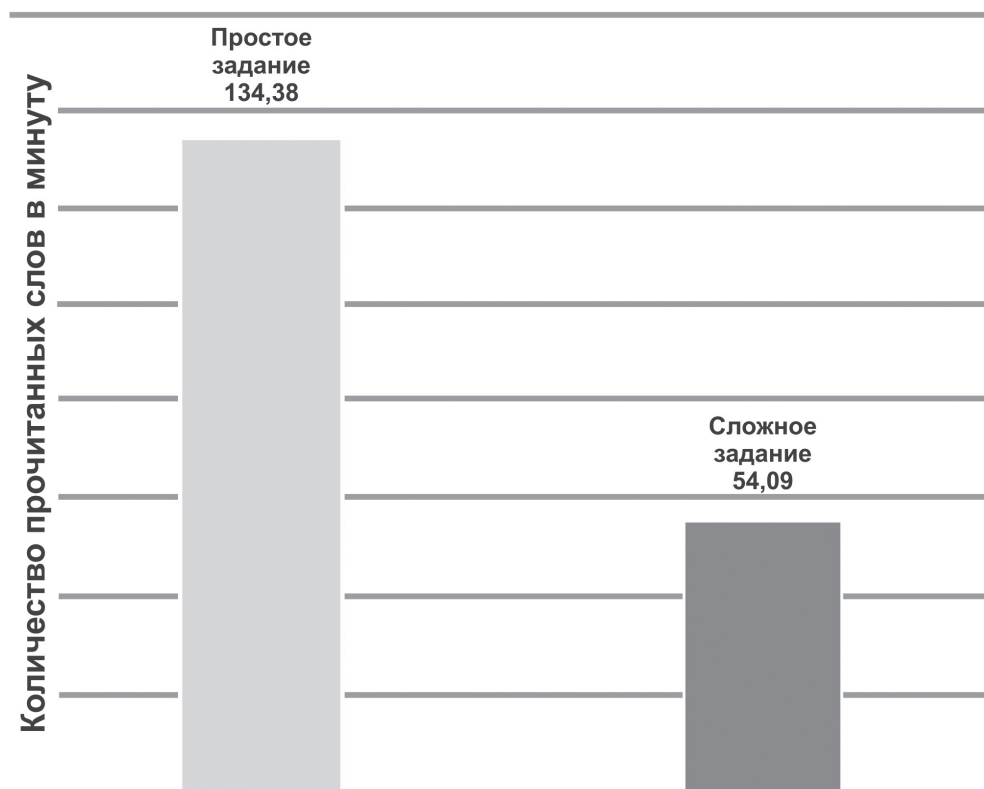


Рис. 1. Среднее количество прочитанных слов в минуту в простом и сложном задании / Mean number of words read per minute in the easy and difficult task

Оценка, которую выставлял преподаватель за выполнение сложного упражнения, была достоверно ниже в среднем на 2,4 балла оценки за простое

упражнение. Меньше всего баллов студенты получали по шкале «артистизм», а больше всего по шкале «дикция» как в сложном, так и в простом задании (рис. 2).

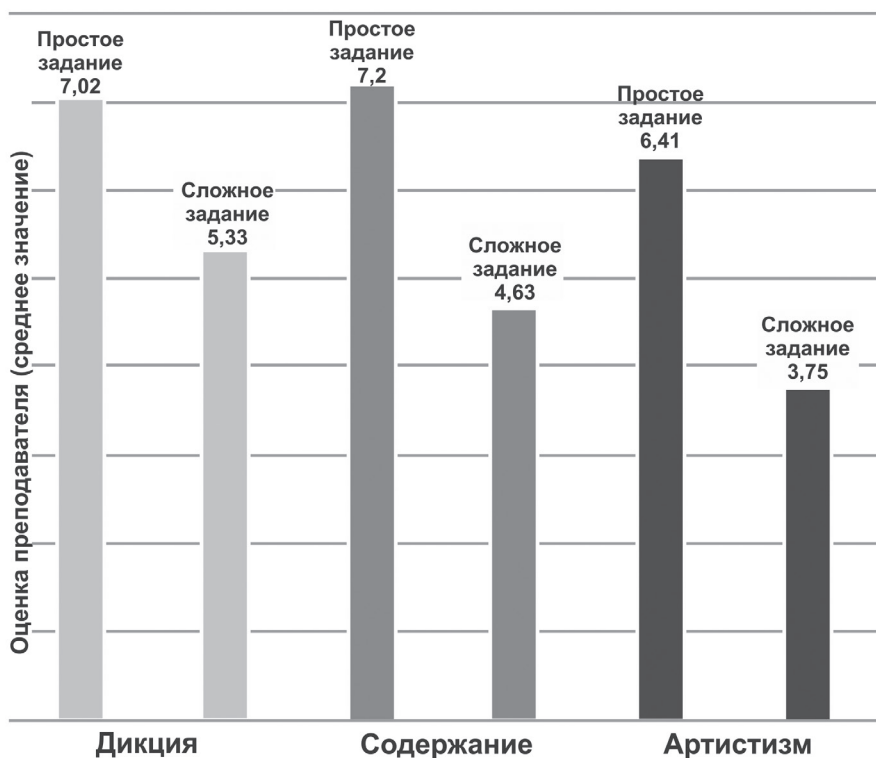


Рис. 2. Средний балл по шкалам «дикция», «содержание» и «артистизм» при выполнении простого и сложного упражнения / The mean score on the scales “diction”, “content” and “artistry” when performing a simple and difficult exercise

Из всей группы только два студента, которые показывали лучшие баллы за простое упражнение (первое и второе место по сумме баллов), сохранили свои позиции при выполнении сложного упражнения. Восемь студентов ухудшили свои показатели, а семь улучшили.

При использовании коэффициента ранговой корреляции Спирмена не было обнаружено значимых корреляций между средним баллом преподавателя за актерские навыки и скоростью чтения (количеством прочитанных слов) в простом упражнении (чтение прямого текста).

Этот факт указывает на то, что эксперт оценивает творческую составляющую упражнения и для него не имеет значения, сколько слов в тексте студент прочитал.

Однако когда упражнение становится более сложным (текст переворачивается на 180 градусов), выявляется значительная сильная двусторонняя взаимосвязь между оценкой эксперта и количеством прочитанных слов

( $r = 0,799$ ,  $p < 0,05$ ). Такая выраженная корреляция показывает, что, когда творческое задание усложняется, эксперт перестает оценивать творческий вклад (дикцию, способность передать содержание текста и актерские навыки) студента в выполнение упражнения, а основным критерием оценки становится объективный технический показатель (количество прочитанных слов).

По уровню невротизации участники исследования распределились следующим образом: 6 человек (35%) имели неопределенный уровень невротизации, 4 человека (24%) продемонстрировали высокий и 7 (41%) — низкий уровень невротизации (рис. 3).

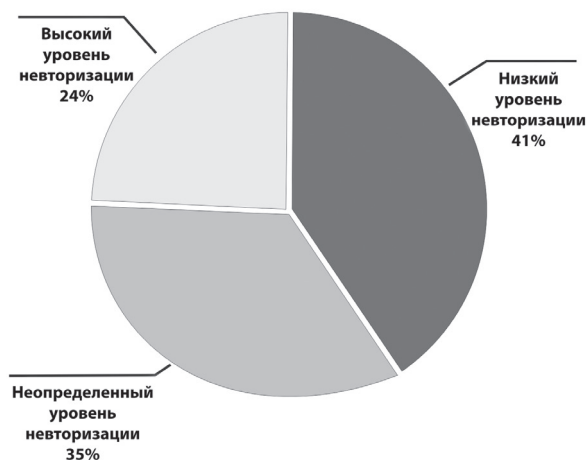


Рис. 3. Распределение студентов в группе по уровню невротизации (УН) / The level of neuroticism in the group of students

Наиболее популярными видами совладающего поведения у данной выборки участников исследования оказались (представлены средние значения): бегство-избегание (60,59 Т-балла) и конфронтация (57,47 Т-балла), а самыми непопулярными — планирование (49,47 Т-балла) и самоконтроль (49,29 Т-балла) (табл. 1).

Таблица 1. Копинг-стратегии в группе студентов-актеров (Т-баллы) / Coping strategies in a group of student actors (T-scores)

Типы копингов		Средний балл
Непродуктивные	Конфронтация	57
	Бегство-избегание	61
	Дистанцирование	50

Окончание таблицы 1

Продуктивные	Самоконтроль	48
	Принятие ответственности	52
	Положительная переоценка	56
	Планирование решения проблемы	49
Социальная поддержка		55

Далее был проведен корреляционный анализ между субъективными оценками преподавателя за сложное и простое упражнение, объективным показателем качества выполнения упражнения (количеством прочитанных слов) с психологическими характеристиками студентов (уровнем невротизации и копинг-стратегиями). Были выявлены незначительные положительные корреляции между самыми популярными копинг-стратегиями — избеганием и конфронтацией — и оценками преподавателя за содержание и дикцию ( $p < 0,05$ ). Корреляция между копингом «дистанцирование» и оценкам за дикцию в сложном задании есть, но уровень значимости ( $p = 0,048$ ) приближается к крайним значениям. Также обнаружена незначительная корреляция между копингом «положительная переоценка» и количеством слов, прочитанных в простом задании ( $p < 0,05$ ).

В настоящей работе было проведено комплексное исследование деятельности актера, которое включало в себя психологическое тестирование, часто применяющееся при изучении профессиональной успешности, уровня стресса и особенностей личности актеров [4; 5], с оценкой его деятельности внешним наблюдателем, которым в нашем случае был преподаватель курса.

Для исследования была выбрана такая рабочая модель творческого задания, которая, с одной стороны, была привычна студенту-актеру и близка к его профессиональной деятельности, а с другой — обладала бы несколькими уровнями сложности. Простым уровнем и привычным упражнением для молодых актеров было выразительное чтение прямого текста, а необычным и сложным заданием — выразительное чтение перевернутого текста. Чтение перевернутого, или геометрически измененного, текста не только является классическим упражнением для развития навыков дикции у актеров, но и часто применяется для нейролингвистических исследований [21].

На уровне устойчивой тенденции можно отметить, что при повышении сложности творческого задания оценки преподавателя смещались в сторону более объективных критериев, определяющих качество чтения текста, то есть внимание преподавателя переходило с творческого, артистического компонента выполнения задания на технический. Таким образом, можно предположить, что в случае увеличения сложности задания необходимо менять и сами критерии оценивания студента-актера. Это позволит четко определить этапы освоения упражнения от технического умения до формирования навыка его использования как выразительного средства.

Данный результат также подчеркивает и необходимость лично ориентированного подхода [22] к преподаванию творческих дисциплин, так как для формирования оценки педагогу необходимо как можно более многогранно представлять себе индивидуальные особенности ученика и впоследствии прогнозировать результаты воздействия на него учебной ситуации [23], в том числе и фактор внезапности, который может возникнуть при быстро изменяющейся сложности учебного задания.

В нашей группе студентов-актеров из 17 участников 6 человек имели неопределенный уровень невротизации, 4 человека показали высокий уровень и 7 — низкий. Несмотря на то, что в более ранних исследованиях [4] было отмечено, что уровень невротизации у представителей актерской профессии был незначительно повышен, в нашем исследовании не было выявлено такой тенденции.

Также в нашей выборке не было обнаружено статистически значимой корреляционной связи между оценкой за творческое задание и уровнем невротизации у молодых актеров, а также между уровнем невротизации и объективным показателем качества выполнения задания — скоростью чтения. Таким образом, можно предположить, что при оценке творческого упражнения психологическое состояние актера не осознается внешним наблюдателем и не вносит свой вклад в общую оценку за задание.

Копинг-стратегии являются привычными осознанными способами совладания со стрессовыми ситуациями, методами их преодоления. Известно, что у каждого совладающего поведения есть как сильные, так и слабые стороны: например, в классификации E. Frydenberg [24] копинги сгруппированы в категории продуктивных, непродуктивных, а также социально ориентированных. Копинги также могут быть сфокусированы на эмоциональной или на проблемной стороне трудной жизненной ситуации [25]. Широкий арсенал копинг-стратегий повышает жизнестойкость и может улучшать состояние человека в тяжелой ситуации, обеспечивая его психологическое благополучие [26; 27; 28].

В результате качественного интервью 20 австралийских профессиональных актеров было выявлено, что представители данной профессии используют достаточно широкий спектр копинг-стратегий: личностный рост, поиск социальной поддержки в творческом сообществе и осмысление актерского мастерства как важной жизненной цели [6]. Согласно данным нашего исследования, наиболее высокие показатели и выраженная тенденция в использовании актерами выявлены у таких копинг-стратегий, как бегство-избегание (61 Т-балл) и конфронтация (57 Т-баллов), что в целом согласуется с результатами предыдущих работ [29]. Высокие показатели избегания и конфронтации могут быть связаны с характерными для представителей актерской профессии личностными особенностями и характеристиками профессиональной среды. Предыдущие исследования показали высокую потребность в признании и ориентированность на внешнего наблюдателя, что приводит к большей выраженности истероидно-демонстративных черт личности у представителей актерской профессии [11].

При проведении корреляционного анализа между копинг-стратегиями студентов-актеров и оценками преподавателя за творческое задание сильных корреляционных взаимосвязей выявлено не было. Возможно, это связано с тем, что актер, даже находясь в условиях учебного творческого задания, действует в предлагаемых обстоятельствах, «играя» ситуацию. Так, например, ранее было выявлено, что при игре на сцене у актеров подавлялась реакция даже на собственное имя [30]. Вполне вероятно, что копинги, применяемые в обычной жизни, не будут использоваться в условиях, искусственно созданных преподавателем или режиссером сцены, однако данное предположение требует дальнейшего изучения.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Совместные междисциплинарные исследования позволяют посмотреть на тренинг драматического артиста в современной театральной школе через аналитические принципы иных научных дисциплин, обогатив его и продолжив генеральную идею, выдвинутую К. С. Станиславским, о применении научных знаний и методов исследования к осмыслению творческих законов работы актера. В заключении мы резюмируем результаты, полученные в ходе физиологического исследования, с акцентом на то, как они могут быть применены в театральной педагогике.

Исследование данной группы студентов-актеров показало, что ни уровень невротизации, ни предпочитаемые копинг-стратегии не влияют на качество выполнения учебного задания и, следовательно, на оценку преподавателя за творческое задание. С оценкой преподавателя за творческое задание связано лишь объективное увеличение уровня сложности этого задания (в нашем случае — изменение ориентации предъявляемого текста). Такой результат подчеркивает необходимость индивидуального подхода к преподаванию творческих дисциплин, а также изменения критериев оценки творческих навыков студентов при выполнении заданий разного уровня сложности.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 2. Работа актера над собой. Часть 1: Работа над собой в творческом процессе переживания: дневник ученика. М.: Искусство, 1989. — 511 с.
2. Csikszentmihalyi M. Flow and the psychology of discovery and invention. New York: Harper Perennial, 1997. P. 1–16.
3. Грачева Л. В. Психофизиология и сценическая педагогика // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 6. С. 174–186.
4. Nettle D. Psychological profiles of professional actors // Personality and individual differences. 2006. Т. 40. № 2. P. 375–383.
5. Davison M., Furnham A. The personality disorder profile of professional actors // Psychology of Popular Media Culture. 2018. Т. 7. № 1. P. 33–46.
6. Robb A. E., Due C., Venning A. Exploring psychological wellbeing in a sample of Australian actors // Australian Psychologist. 2018. Т. 53. № 1. P. 77–86.

7. *Dumas D., Doherty M., Organisciak P.* The psychology of professional and student actors: Creativity, personality, and motivation // *PLOS One*. 2020. Т. 15. № 10. P. e0240728.
8. *Thomson P., Jaque S.* Testimonial theatre-making: Establishing or dissociating the self // *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. 2011. Т. 5. № 3. P. 229.
9. *Coolidge F. L. et al.* Psychometric properties of a brief inventory for the screening of personality disorders: The SCATI // *Psychology and Psychotherapy: Theory, Research and Practice*. 2010. Т. 83. № 4. P. 395–405.
10. *Furnham A.* Emotional intelligence, personality disorders and the performing arts // *Psychotherapy, Literature and the Visual and Performing Arts*. London: Palgrave Macmillan, 2018. P. 219–235.
11. *Cale E. M., Lilienfeld S. O.* Histrionic personality disorder and antisocial personality disorder: Sex differentiated manifestations of psychopathy? // *Journal of Personality Disorders*. 2002. Т. 16. № 1. P. 52–72.
12. *Wallace H. M., Baumeister R. F.* The performance of narcissists rises and falls with perceived opportunity for glory // *Journal of personality and social psychology*. 2002. Т. 82. № 5. P. 819–834.
13. *Rivera D.* The actor becomes // *Proceedings of the International Symposium on Performance Science 2013/Eds. A. Williamon, W. Goebel*. Brussels: European Association of Conservatoires (AEC), 2013. P. 355–360.
14. *Нижельской В. А., Ковалева А. В., Панова Е. Н.* Влияние представлений чувственно-ориентированных образов на параметры вертикальной позы и биоэлектрической активности головного мозга у актеров в процессе перевоплощения (пилотное исследование) // *Национальный психологический журнал*. 2020. Т. 2. № 2 (38). С. 148–157.
15. *Mainwaring L., Mor S.* Managing Psychological Disturbances in Performing Artists // *Performing Arts Medicine*. Amsterdam: Elsevier, 2019. P. 151–162.
16. *Chen C. P., Jagtiani K.* Helping actors improve their career well-being // *Australian Journal of Career Development*. 2021. Т. 30. № 1. P. 55–63.
17. *Шестакова К. Н.* Специфика выгорания в профессиональной деятельности на примере актерской профессии // *Современные исследования социальных проблем*. 2012. № 4. С. 3–13.
18. *Rathje S., Hackel L., Zaki J.* Attending live theatre improves empathy, changes attitudes, and leads to pro-social behavior // *Journal of Experimental Social Psychology*. 2021. Т. 95. Article 104152.
19. *Вассерман Л. И., Иовлев Б. В., Исаева Е. Р.* Методика для психологической диагностики способов совладания со стрессовыми и проблемными для личности ситуациями: пособие для врачей и медицинских психологов. СПб.: Санкт-Петербургский научно-исследовательский психоневрологический институт им. В. М. Бехтерева, 2009. — 38 с.
20. *Вассерман Л. И., Вукс А. Я., Иовлев Б. В.* Шкала для психологической диагностики уровня невротической астении (УНА): методические рекомендации. СПб.: Санкт-Петербургский научно-исследовательский психоневрологический институт им. В. М. Бехтерева, 2008. — 18 с.
21. *Sussman B. L., Reddigari S., Newman S. D.* The impact of inverted text on visual word processing: An fMRI study // *Brain and Cognition*. 2018. Vol. 123. P. 1–9.
22. *Collins S., Ting H.* Actors and acters: Enhancing inclusion and diversity in teaching and teacher education through the validation of quiet teaching // *Teaching and Teacher Education*. 2010. Т. 26. № 4. P. 900–905.
23. *Pastore S., Pentassuglia M.* Teaching as dance: A case-study for teacher practice analysis // *International Journal of Educational Research*. 2015. Vol. 70. P. 16–30.
24. *Frydenberg E.* Adolescent coping: Promoting resilience and well-being. London: Routledge, 2018. — 226 p.
25. *Losoya S., Eisenberg N., Fabes R. A.* Developmental issues in the study of coping // *International journal of behavioral development*. 1998. № 22 (2). P. 287–313.
26. *Рассказова Е. И., Гордеева Т. О.* Копинг-стратегии в психологии стресса: подходы, методы и перспективы // *Психологические исследования: электрон. науч. журн*. 2011. Т. 4. № 17. URL: <https://psystudy.ru/index.php/num/article/view/850/455> (дата обращения: 27.02.2023).
27. *Горьковская И. А., Микляева А. В.* Жизнестойкость и копинг-стратегии подростков с нарушениями опорно-двигательного аппарата // *Клиническая психология и специальное образование*. 2019. Т. 8. № 1. С. 90–102.
28. *Човдырова Г. С., Пяткина О. А.* Копинг-стратегии личности при адаптации к стрессу // *Психопедагогика в правоохранительных органах*. 2021. Т. 26. № 1 (84). С. 41–47.

29. Сергиенко Е. Л. Копинг-стратегии в структуре профессиональной деятельности актеров драматических театров // Инициативы XXI века. 2015. № 3. С. 90–92.
30. Greaves D. A., Pinti P., Din S. Exploring Theater Neuroscience: Using Wearable Functional Near-infrared Spectroscopy to Measure the Sense of Self and Interpersonal Coordination in Professional Actors // Journal of Cognitive Neuroscience. 2022. Т. 34. № 12. P. 2215–2236.

## REFERENCES

1. Stanislavsky K. S. *Sobranije sochinenij: v 9 t. T. 2. Rabota aktera nad soboj. Ch. 1: Rabota nad soboj v tvorcheskom protsesse: dnevnik uchenika* [Collected works: in 9 vols. Vol. 2. The work of an actor on himself. Part 1: Work on yourself in the creative process: A student's diary]. Moscow: Iskusstvo, 1989. 511 p.
2. Csikszentmihalyi M. *Flow and the psychology of discovery and invention*. New York: Harper Perennial, 1997, pp. 1–16.
3. Gracheva L. V. *Psikhofiziologiya i stsenicheskaya pedagogika* [Psychophysiology and theatre education]. *Bulletin of Vaganova Ballet Academy*. 2018, no. 6, pp. 174–186.
4. Nettle D. Psychological profiles of professional actors. *Personality and individual differences*. 2006, vol. 40, no. 2, pp. 375–383.
5. Davison M., Furnham A. The personality disorder profile of professional actors. *Psychology of Popular Media Culture*. 2018, vol. 7, no. 1, pp. 33–46.
6. Robb A. E., Due C., Venning A. Exploring psychological wellbeing in a sample of Australian actors. *Australian Psychologist*. 2018, vol. 53, no. 1, pp. 77–86.
7. Dumas D., Doherty M., Organisciak P. The psychology of professional and student actors: Creativity, personality, and motivation. *PLOS One*. 2020, vol. 15, no. 10, p. e0240728.
8. Thomson P., Jaque S. Testimonial theatre-making: Establishing or dissociating the self. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. 2011, vol. 5, no. 3, p. 229.
9. Coolidge F. L. et al. Psychometric properties of a brief inventory for the screening of personality disorders: The SCATI. *Psychology and Psychotherapy: Theory, Research and Practice*. 2010, vol. 83, no. 4, pp. 395–405.
10. Furnham A. Emotional intelligence, personality disorders and the performing arts. In: *Psychotherapy, Literature and the Visual and Performing Arts*. London: Palgrave Macmillan, 2018, pp. 219–235.
11. Cale E. M., Lilienfeld S. O. Histrionic personality disorder and antisocial personality disorder: Sex-differentiated manifestations of psychopathy? *Journal of personality disorders*. 2002, vol. 16, no. 1, pp. 52–72.
12. Wallace H. M., Baumeister R. F. The performance of narcissists rises and falls with perceived opportunity for glory. *Journal of personality and social psychology*. 2002, vol. 82, no. 5, pp. 819–834.
13. Rivera D. The actor becomes. In: *Proceedings of the international symposium on Performance science 2013*. Eds. A. Williamon, W. Goebel. Brussels: European Association of Conservatoires (AEC), 2013, pp. 355–360.
14. Nizhelskoy V. A., Kovaleva A. V., Panova E. N. *Vlijanie predstavlenij chuvstvenno-orientirovannyh obrazov na parametry vertikal'noj pozy i bioelektricheskoy aktivnosti golovnogo mozga u akterov v processe perevoploshchenija (pilotnoe issledovanie)* [Impact of perceiving sense-oriented images on the parameters of the vertical posture and brain activity in actors during method acting (pilot study)]. *Natsional'nyy psikhologicheskij zhurnal*. 2020, no. 2 (38), pp. 148–157.
15. Mainwaring L., Mor S. Managing Psychological Disturbances in Performing Artists. In: *Performing Arts Medicine*. Amsterdam: Elsevier, 2019, pp. 151–162.
16. Chen C. P., Jagtiani K. Helping actors improve their career well-being. *Australian Journal of Career Development*. 2021, vol. 30, no. 1, pp. 55–63.
17. Shestakova K. N. *Specifika vygoranija v professional'noj dejatel'nosti na primere akterskoj professii* [Specific professional burnout in the example acting profession]. *Russian Journal of Education and Psychology*. 2012, no. 4, pp. 3–13.
18. Rathje S., Hackel L., Zaki J. Attending live theatre improves empathy, changes attitudes, and leads to pro-social behavior. *Journal of Experimental Social Psychology*. 2021, vol. 95, article 104138.



19. Vasserman L. I., Iovlev B. V., Isaeva E. R. *Metodika dlya psikhologicheskoy diagnostiki nervnoy sovladaniya so stressovymi i problemnymi dlya lichnosti sluchayami: posobiye dlya vrachey i tyazhelykh psikhologov* [Scale for psychological rapid diagnosis of neuroticism: A manual for doctors and psychologists]. St. Petersburg: Sankt-Peterburgskiy nauchno-issledovatel'skiy psikhonevrologicheskiy institut im. V. M. Bekhtereva, 2009. 38 p.
20. Vasserman L. I., Vuks A. Ya., Iovlev B. V. *Shkala dlya psikhologicheskoy diagnostiki urovnya nevroticheskoy astenii (UNA): metodicheskiye rekomendatsii* [Scale for Psychological Diagnosis of Neurotic Asthenia: Methodological Recommendations]. St. Petersburg: Sankt-Peterburgskiy nauchno-issledovatel'skiy psikhonevrologicheskiy institut im. V. M. Bekhtereva, 2008. 18 p.
21. Sussman B. L., Reddigari S., Newman S. D. The impact of inverted text on visual word processing: An fMRI study. *Brain and Cognition*. 2018, vol. 123, pp. 1–9.
22. Collins S., Ting H. Actors and actresses: Enhancing inclusion and diversity in teaching and teacher education through the validation of quiet teaching. *Teaching and Teacher Education*. 2010, vol. 26, no. 4, pp. 900–905.
23. Pastore S., Pentassuglia M. Teaching as dance: A case-study for teacher practice analysis. *International Journal of Educational Research*. 2015, vol. 70, pp. 16–30.
24. Frydenberg E. *Adolescent coping: Promoting resilience and well-being*. London: Routledge, 2018. 226 p.
25. Losoya S., Eisenberg N., Fabes R. A. Developmental issues in the study of coping. *International journal of behavioral development*. 1998, no. 22 (2), p. 287–313.
26. Rasskazova E. I., Gordeeva T. O. *Koping-strategii v psikhologii stressa: podkhody, metody i perspektivy* [Coping strategies in the psychology of stress: approaches, methods, perspectives]. *Psikhologicheskie issledovaniya: electronic scientific journal*. 2020, vol. 4, no. 17. Available from: <https://psystudy.ru/index.php/num/article/view/850/455> [Accessed 27<sup>th</sup> February 2023].
27. Gorkovaya I. A., Miklyaeva A. V. *Zhiznestojkost' i koping-strategii podrostkov s narusheniyami oporno-dvigatel'nogo apparata* [Hardiness and Coping-Strategies of Adolescents with Motor Impairments]. *Klinicheskaya psikhologiya i special'noe obrazovanie*. 2019, vol. 8, no. 1, pp. 90–102.
28. Chovdyrova G. S., Pyatkina O. A. *Koping-strategii lichnosti pri adaptatsii k stressu* [Coping Strategies of an Individual when Adapting to Stress]. *Psikhopedagogika v pravookhranitel'nykh organakh*. 2021, vol. 26, no. 1 (84), pp. 41–47.
29. Sergienko E. I. *Koping-strategii v strukture professionalnoj deyatel'nosti akterov dramaticheskikh teatrov* [Coping Strategies in the professional activities structure among actors of the drama theatre]. *Iniciativy XXI veka*. 2015, no. 3, pp. 90–92.
30. Greaves D. A. et al. Exploring Theater Neuroscience: Using Wearable Functional Near-infrared Spectroscopy to Measure the Sense of Self and Interpersonal Coordination in Professional Actors. *Journal of Cognitive Neuroscience*. 2022, vol. 34, no. 12, pp. 2215–2236.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Крикленко Елена Александровна — специалист научной группы системной психофизиологии Научно-исследовательского института нормальной физиологии имени П. К. Анохина.

E-mail: e.kriklenko@nphys.ru

ORCID 0000-0002-9856-5426

Ковалева Анастасия Владимировна — кандидат биологических наук, руководитель научной группы системной психофизиологии, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского института нормальной физиологии имени П. К. Анохина.

E-mail: a.kovaleva@nphys.ru

ORCID 0000-0001-7377-3408

Лихоманова Елена Николаевна — аспирант Научно-исследовательского института нормальной физиологии имени П. К. Анохина, клинический психолог.

E-mail: elenaln201@gmail.com

ORCID 0000-0002-7639-1576

Нижельской Виктор Александрович — кандидат педагогических наук, арт-директор в Ryutsu Keizai University (Чиба, Япония).

E-mail: viktor-nij@mail.ru

ORCID 0000-0001-7506-5480

Шурганова Наталья Евгеньевна — преподаватель кафедры режиссуры драмы Российского института театрального искусства — ГИТИС.

E-mail: shyrganova@gmail.com

ORCID 0009-0009-6816-0151

#### ABOUT THE AUTHORS

Elena A. Kriklenko — researcher in the Psychophysiological research group P. K. Anokhin Research Institute of normal physiology.

E-mail: e.kriklenko@nphys.ru

ORCID 0000-0002-9856-5426

Anastasia V. Kovaleva — PhD in Biology, Head of the Psychophysiological research group, Leading researcher P. K. Anokhin Research Institute of normal physiology.

E-mail: a.kovaleva@nphys.ru

ORCID 0000-0001-7377-3408

Elena N. Likhomanova — PhD student in P. K. Anokhin Research Institute of normal physiology, clinical psychologist.

E-mail: elenaln201@gmail.com

ORCID 0000-0002-7639-1576

Victor A. Nizhelskoy — PhD in Pedagogy, Art director in Ryutsu Keizai University.

E-mail: viktor-nij@mail.ru

ORCID 0000-0001-7506-5480

Natalia E. Shurganova — Professor assistant of Drama directing Department, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: shyrganova@gmail.com

ORCID 0009-0009-6816-0151

#### АВТОРСКИЙ ВКЛАД

Е. А. Крикленко — сбор первичных данных, составление таблиц для статистической обработки, раздел «Методология исследования», «Введение», «Результаты», рисунки и таблица; А. В. Ковалева — руководство исследованием, составление дизайна, подбор методов, статистическая обработка данных, раздел «Заключение», редактирование текста; Е. Н. Лихоманова — психологическое тестирование, анализ полученных результатов, разделы «Введение», «Методология исследования», «Результаты»; В. А. Нижельской — вопросы организации исследования и взаимодействия со студентами, разделы «Введение», «Заключение»; Н. Е. Шурганова — искусствоведческая методология исследования, разделы «Введение», «Заключение».

Все авторы статьи участвовали в обсуждении полученных исследовательских результатов и подготовке итогового варианта текста.

#### AUTHORS' CONTRIBUTIONS

E. A. Kriklenko — collection of primary data, compilation of tables for statistical processing, section "Research Methodology", "Introduction", "Results", figures and table; A. V. Kovaleva — research management, design, selection of methods, statistical data processing, section "Conclusion", text editing; E. N. Likhomanova — psychological testing, analysis of the results, sections "Introduction", "Research Methodology", "Results"; V. A. Nizhelskoy — organization of research and interaction with students, sections "Introduction", "Conclusion"; N. E. Shurganova — art history research methodology, sections "Introduction", "Conclusion". All authors discussed the results and contributed to the final version of the article.

Статья поступила в редакцию: 01.04.2023

Отредактирована: 10.05.2023

Принята к публикации: 13.05.2023

Received: 01.04.2023

Revised: 10.05.2023

Accepted: 13.05.2023

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Крикленко Е. А., Ковалева А. В., Лихоманова Е. Н., Нижельской В. А., Шурганова Н. Е. Соотношение качества выполнения творческого задания у студентов-актеров с уровнем невротизации и выбором копинг-стратегий // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. №2. С. 186–203.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-186-203

EDN DZLBWH

#### FOR CITATION

Kriklenko E. A., Kovaleva A. V., Likhomanova E. N., Nizhelskoy V. A., Shurganova N. E. The relationship between the quality of reading by students-actors and their level of neuroticism and preferred coping strategies. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 2, pp. 186–203.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-186-203

EDN DZLBWH

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-204-213

EDN DWGAHD

УДК [821.161.1:821.11]-95

А. Н. Зорин

Саратовский национальный исследовательский государственный университет им. Н. Г. Чернышевского,  
Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова,  
Саратов, Россия

ORCID: 0000-0002-2342-4039

## Тургеневский Шекспир. «Ни за белое не стоял, ни за черное»

### АННОТАЦИЯ

Рецензия посвящена книге И. О. Волкова «Уильям Шекспир в художественном мире И. С. Тургенева ("Гамлет" и "Король Лир")», раскрывающей многообразные мотивы влияния главных пьес Шекспира на творческий мир И. С. Тургенева. Комплексный методологический подход позволил автору полноценно оценить масштаб воздействия тургеневского мнения на формирование общекультурной и социальной значимости центральных шекспировских образов этих пьес в российском национальном сознании. Книга удачно сочетает текстологические открытия с тщательной реконструкцией логики маргиналий на полях шекспировских произведений и шекспироведческих текстов из книжного собрания Тургенева, анализ деталей тургеневской работы над переводами текстов Шекспира с ретроспекцией опытов изучения русским писателем елизаветинской драмы позволяет И. О. Волкову зафиксировать уникальное положение тургеневской шекспирианы в европейской рефлексии над пьесами великого британского драматурга.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

У. Шекспир, И. С. Тургенев, драматургия, русская литература, И. О. Волков.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-204-213

EDN: DWGAHD

УДК [821.161.1:821.11]-95

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

## Turgenev's Shakespear. "Neither on the black side, nor on the white"

### ABSTRACT

The book of I. Volkov studies the motives of Shakespeare's tragedies' — "Hamlet" and "King Lear" — and their influence on the creative works of Ivan Turgenev. The author's comprehensive analytical approach made it possible to estimate the vast impact of Turgenev's assessments on the formation of the common cultural and social significance of Shakespeare's key characters in these plays within the Russian national consciousness. The book successfully combines textological discoveries with a thorough reconstruction of page margins' logic in Shakespeare's works and studies of these works from Turgenev's book collection. It also deals with an analysis of Turgenev's work on translations of Shakespeare's texts in combination with a retrospective of Turgenev's studies of the Elizabethan drama. The study also reveals the unique position of Turgenev's studies of Shakespeare in the context of European reflection on the great British playwright's drama.

### KEYWORDS

M. S. Weinberg, D. Gwizdalanka, Soviet music, music of the XX century.

Архетипические сюжеты и литературные мотивы пьес Тургенева, отсылающие к литературной классике, много раз оказывались в центре внимания исследователей: в работах Л. П. Гроссмана о бальзаковских мотивах [1], Л. М. Лотман [2, с. 475–482] и И. Л. Вишневской [3, с. 93] о роли интертекста в театральном стиле, А. Б. Муратова о воздействии Шиллера и Мериме на ранние опыты драматурга [4], А. С. Собенникова о жанровом синтетизме пьес [5], Е. К. Созиной о широком влиянии авторов прошлого на тургеневскую сценическую поэтику [6] и опосредованно через Гёте о шекспировском начале в его поэзии [7]. В частности, в одной из работ Е. К. Созина пишет об обнаруженных ею зашифрованных фабульных схемах «Короля Лира» в пьесе «Нахлебник», несомненный отпечаток штудий «великого британца несут на себе первые драматургические опыты Тургенева — драматическая поэма “Стено” и незаконченная драма “Искушение святого Антония”» [6, с. 54]. Иван Волков, автор монографии «Уильям Шекспир в художественном мире И. С. Тургенева (“Гамлет” и “Король Лир”)» [8], входит в этот ряд исследователей со стремлением впервые рассмотреть «огромное концептуальное осмысление» русским театром двух самых знаменитых пьес Шекспира в контексте обнаруженных им новых фактов поэтики и текстологии Тургенева (на страницах книг из личной библиотеки классика), а также переводческого опыта писателя. В книге практически с исчерпывающей полнотой раскрыты мотивы влияния главных образов трагедий Шекспира — Гамлета и Лира — на художественный мир И. С. Тургенева. Теперь очевидно, что именно тургеневские оценки определили общекультурную и социальную значимость центральных шекспировских образов в российском национальном самосознании. Концептуальные представления писателя о Лире, Гамлете и Дон Кихоте живут и в героях классических киноинтерпретаций Козинцева, и в любимом всеми герое Иннокентия Смоктуновского из советского фильма «Берегись автомобиля», чей Юрий Деточкин — Гамлет и Дон Кихот в одном лице — стал живым воплощением тургеневских идей. Книга задает вектор восприятия и креативной рецепции центральных образов драматургии Шекспира в системе координат всего творческого мира Тургенева и русской культуры в целом, а также позволяет охарактеризовать универсальные модели реинтерпретации сюжетов классика драматургии в искусстве новейшего времени.

Во многом книга развивает фундаментальную кандидатскую диссертацию И. О. Волкова, блестяще защищенную в Томском государственном университете в 2019 году. Он занимается Тургеневым в метатекстовом поле Шекспира уже давно — с крайней тщательностью и продуманностью каждого действия. Это может быть примером подлинного отношения к филологии молодого исследователя — с первых шагов ориентирующегося на строгую взвешенность каждой гипотезы и мнения, на методичность и последовательность в решении большой исследовательской задачи.

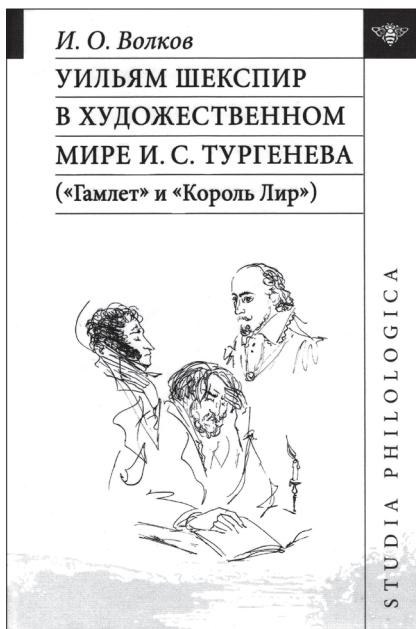
Книга состоит из трех глав, но, по сути, включает в себя два больших блока — «И. С. Тургенев и У. Шекспир: чтение, осмысление, перевод» (глава I), а также «И. С. Тургенев и трагедия Шекспира “Гамлет”» и «И. С. Тургенев и трагедия Шекспира “Король Лир”» (главы II и III).

Автор отходит от гипотетичности, столь соблазнительной в теме творческих сближений или потенциального культурного диалога, отдавая предпочтение фактам и элементам имманентного анализа поэтики произведений — любая трактовка представлена на фоне строго продуманных и оправданных мотивов тургеневского творчества. Эта методологическая прозрачность делает работу фундаментально научной.

В начале первой главы, размышляя о восприятии Шекспира Тургеньевым, Иван Волков приводит ряд хрестоматийных фактов на эту тему, но в то же время особое внимание обращает на тургеневскую фразу «ни за белое не стоял, ни за черное» [8, с. 20], обнаруживая тем самым собственное творческое кредо. По мнению исследователя, «объективность Шекспира Тургеньев объяснял способностью поэта воспроизвести жизнь по законам самой жизни, не избегая даже ее самых неприглядных сторон и не отдавая при этом чему-либо своего авторского предпочтения. <...> В шекспировском изображении писатель находил содержание естественных законов, и в этой логике объективной действительности читатель (или зритель) получал полное право на самостоятельный выбор, возможность самому расставить необходимые приоритеты» [8, с. 20].

И. О. Волков реконструирует черты общей системы художественных координат творческого взаимодействия двух великих писателей, в которой противоречивую сущность человеческой жизни, осмысляемой по законам шекспировского жанра, Тургеньев рассматривает через особое понимание философской составляющей творчества великого драматурга. Шекспир в рецепции русского классика предстает как идеал писателя, с одной стороны, ограничивающего полет творческой фантазии реалистическим описанием человеческих конфликтов и характеров, а с другой — создающего уникальные образы, не сводимые к отражению «суррогата действительности» [8, с. 24] — о чем сам Тургеньев спорил с Чернышевским. Шекспир, как убедительно доказывает автор книги, оказался для Тургеньева и идеалом поэта, и своего рода эстетической платформой — в этом он во многом следовал за Пушкиным, значительно расширив представления о значимости Шекспира для мировой культуры.

Первая глава — это уникальный текстологический материал, вводимый И. О. Волковым в научный оборот. При знакомстве с ней невозможно не отметить высокую профессиональную преемственность ученого из Томского университета по отношению к богатейшей традиции его родного вуза — она предъявлена также в том, что академическое руководство книгой осуществляла



лауреат Государственной премии РСФСР, профессор ТГУ Эмма Михайловна Желякова. Вспоминая встречи с томскими филологами в достаточно смутное время на излете девяностых, когда интенсивность академических связей между регионами и возможность поездок резко уменьшались, хочется отметить их глубочайшую преданность своему делу, ответственность перед русской культурой. Незабываемый рассказ Фаины Зиновьевны Кануновой и Александра Сергеевича Янушкевича о подвижнической работе над первым академическим полным собранием сочинений В. А. Жуковского был тем событием, которые для филолога имеют иногда определяющее значение. Меня поразила буквально юношеская увлеченность профессора Кануновой этим грандиозным исследованием. И. Волков во введении пишет об этом уникальном опыте их университета и первой главой обозреваемой монографии демонстрирует, что профессионально усвоил высокие уроки.

Написание первой главы потребовало от исследователя активного и глубокого погружения в тургеневский эпистолярный мир, но более всего — в книжные издания из личной библиотеки писателя. Для изучения творческих связей русского классика это имеет определяющее значение и порой становится проблемой для той или иной филологической области, как, например, в голеведении, где после смерти Николая Васильевича в знаменитой московской усадьбе графа Александра Толстого на Никитском бульваре оставшиеся его 234 книги были — даже без росписи — оценены в одну копейку и исчезли вскоре в неизвестном направлении.

У тургеневской библиотеки более счастливая судьба. Впервые на страницах новой монографии можно увидеть структурированный по времени и мотивированный творчески список «шекспировских» книг Тургенева. Это «Король Лир» во французской переделке Ж.-Ф. Дюси (1783), «Шекспир и его друзья» Р. Уильямса, издание 1838 года, «Драматические сочинения Шекспира» в немецком переводе Ф. Кауфмана, часть 1 (1830), и многие другие. «Начало активному, целостному и последовательному освоению Тургеневым художественной системы Шекспира было положено Т. Н. Грановским», — утверждает И. О. Волков [8, с. 31]. В качестве доказательства исследователь приводит надпись, сделанную будущим знаменитым историком на книге, подаренной им И. С. Тургеневу в Берлине в 1838 году. Это объемный том «Пьесы и поэмы» Уильяма Шекспира, изданный в Лейпциге в 1833 году. На половине листа, вклеенного перед титульной страницей, темными чернилами написано: «Со страхом... и верою приступите». Исследователь ассоциирует этот текст со словами из литургии и утверждает, что таким образом историк совершил над писателем своеобразное «эстетическое таинство» и определил возможный вектор его творческой деятельности.

Карандаш, чернила или отчеркивание ногтем, точка, короткий штрих или косая черта... Исследователь бережно перелистывает страницы книг, вычитывая вместе с Тургеневым важные для него сцены, реплики, характеристики героев, особенности речи, формы метафор, сложность синтаксиса и прочее, и прочее. Все это наглядно иллюстрирует строй мыслей Тургенева,



обращенных не только на постижение шекспировского наследия, но и на собственное творчество. Столь же тщательно описывается в исследовании работа Тургенева над переводами шекспировских произведений.

Автор книги обнаруживает в переводах пьес Шекспира Тургеневым глубинную поэтику деталей, во многом характерную для его собственных пьес, ставших вехой мировой драматургии. Тургенев добавляет, например, в свой перевод «Короля Лира» паузы-отточия, которых не было в оригинале. Это и паузы смены ритма, и обозначения задумчивости персонажа, и проявление глубинного подтекста в непонимании героями друг друга — все, что позже будет связано с этими важными элементами драмы уже в открытиях великих русских драматургов XIX столетия и что — по их мнению — могло ощущаться как органичная часть шекспировского текста. Поэтичность формы анализируется не только через сочетание разных пластов лексики, но и с помощью включения в словесный ряд поэтизмов — «например, сочетание “кипит и ропщет”, относящееся к морской стихии, очевидным образом связано с поэтикой творчества В. А. Жуковского (“Море”, 1828) и А. С. Пушкина (“К морю”, 1825)» [8, с. 71].

Текстологический анализ тургеневских переводов не становится комментирующей самоцелью, он проливает свет на роль Шекспира в формировании круга идей и мировоззрения Тургенева — от увлечения взглядами романтиков и натурфилософов до целостной творческой картины мира — в близком великому романисту кружке Н. В. Станкевича.

Автор увлеченно ищет следы творческого диалога — и во внимательном прочтении страниц, имеющих «отметку острую ногтей», и в элементах поэтического языка, расставляя свои яркие трактовки на полях диалога великих писателей, — и из множества деталей выстраивает стройную систему. Гамлетовская тема Тургенева проступает на мощном фоне эволюции ее трактовок в истории культуры и для своей эпохи становится неким полноценным итогом: «...пройдя серьезную критическую школу в интерпретации главного образа трагедии, Тургенев синтезировал открытия И. В. Гёте, западноевропейских романтиков, К. Вердера, деятелей российской словесности и на основе собственного восприятия противопоставил пассивности Гамлета всю грандиозную сложность его характера» [8, с. 137].

В содержании второй и третьей глав раскрывается основная мысль работы И. О. Волкова о том, что бытование идей Шекспира в художественном мире Тургенева возникает через рефлексию образов принца Гамлета и короля Лира — «именно эти две “вечные фигуры” получили в тургеневской “шекспириане” центральное место. Осмысление шекспировской типологии происходит через включение качественного комплекса героической личности в пространство национального мира» [8, с. 361]. Сквозь образы «Гамлета» И. Волков рассматривает тургеневские параллели от «Стено» к «Петру Петровичу Каратаеву», «Гамлету Щигровского уезда», «Дневнику лишнего человека», романам «Рудин», «Накануне», «Отцы и дети», «Дым», «Новь». Известные аллюзии предстают в новом свете и все вместе выстраиваются в четкую структуру, в которой творческий диалог с художественным миром

классика носит не фрагментарный, а системный характер — подобно внутренним связям между пьесами самого Шекспира и его предшественников. При этом «шекспировский код» в понимании И. Волкова становится условием адекватного восприятия целостности поэтики самого создателя «Отцов и детей». В пределах малой прозы и в эпическом изображении «Тургенев представляет неординарную личность в качестве прямого и яркого выразителя масштабных противоречий русской жизни» [8, с. 232]. Фиксируя процесс творческого переосмысления гамлетовской традиции русским писателем, исследователь конкретизирует его, говоря, что это происходит несколькими способами, «путем варьирования самой формы материала (письмо, дневник, записка и т. д.), насыщения его развернутой сетью диалогов, включения в повествование монологических форм с усложненной (раздвоенной) структурой, использования логики хроникального развития сюжета. С другой стороны, психологизирует речь и поведение героев, углубляет (делает более явной) работу сознания и чувства, не нарушая при этом “тайного” (деликатного) свойства последнего» [8, с. 232].

Освоение Тургеневым образа короля Лира похоже на подобные процессы у западноевропейских писателей, прежде всего у О. де Бальзака. В книге подробно рассмотрен процесс творческого сближения Тургенева с Бальзаком и соотношение их произведений в оценке мировой проблемы «отцов и детей». При этом, по мысли И. О. Волкова, «философские рассуждения» Тургенева о «русском типе» строятся в диапазоне колебания понятий «жизнь» и «смерть» и распространяются на огромное поле русской действительности.

«Ощущение огромных сил и скрытого драматизма «русской идеи» потребовало шекспировского масштаба обобщения — через историю, через «хронику королей» освоить современность и раскрыть ее трагическое содержание» [8, с. 253]. В русле этих размышлений исследователь убедительно соотносит фигуры Ивана Грозного и тургеневского «степного короля», на фоне Лира размышляет об идее русского масонства, о стихии русской жизни и в конечном итоге о природе эпического и драматического в поэтике Шекспира и Тургенева.

Финальные разделы книги, посвященные образам и поэтике шекспировской степи, объясняют глубинные мотивы шекспирианы Тургенева и вместе с тем раскрывают механизмы ее влияния на развитие мирового искусства. Точность распределения Тургеневым образов «Короля Лира» в системе персонажей его собственной повести-аллюзии демонстрирует параллель поисков Тургенева-прозаика и Тургенева-драматурга. Его креативная рецепция классического сюжета может восприниматься как одна из первых полноценных экспликаций актуализированного прочтения «Короля Лира». В психологических и бытовых координатах современности трагедию о прозрении короля будут ставить уже на театральной сцене XX века. Размышления И. О. Волкова об амбивалентности героя лировского масштаба — в харизматичной мощи и умиротворенности степной стихии — позволяют увидеть в Тургеневе одного из главных культурных посредников между Шекспиром и художниками следующего столетия, например, в прочтении шекспировской образной

системы Курсовой — крупнейшим интерпретатором и знатоком русского искусства в мировом кино — в фильмах «Ран» и «Трон в крови».

Автор книги тщательно показывает не только важность фигуры самого Тургенева в освоении Шекспира русской культурой или даже шекспиризации взгляда на ключевые типы русской литературы второй половины XIX века, но и противоречивость диалога с Шекспиром, в котором тень Тургенева была определяющей. Подробнейше останавливаясь на идее преемственности понимания шекспировских идей у Достоевского и Чехова, автор внимательно реконструирует периоды попыток Тургенева «поощрять» Л. Н. Толстого в его «знакомстве с Шекспиром» [8, с. 24–25], убедить Льва Николаевича в позитивной роли великих британских пьес не только в мире творческих поисков, но в социальном и нравственном стремлении общества к обретению идеала человека. Итоговая негативная реакция Толстого на тургеневские «призывы», причины его сдержанного, если не негативного отношения к Шекспиру, вероятно, станут объектом будущего рассмотрения — при детальном разборе других шекспировских пьес.

Книга традиционно завершается заключением, но не подразумевает окончания работы. Фраза «совершенно определенную значимость в художественном мире Тургенева обретает образ короля Ричарда III» [8, с. 364], безусловно, говорит о дальнейших намерениях исследователя.

Хотелось бы узнать и о перспективах темы через творчество современников Тургенева. Насколько, например, страстное лермонтовское увлечение Шекспиром, отразившееся в «Маскараде», могло повлиять на тургеневское отношение к великим пьесам — это уже об «Отелло» и поздних текстах британского классика. И могли ли гоголевские аллюзии из знаменитого сопоставления Аполлоном Григорьевым Подколесина с Гамлетом сначала в его публикации «Гоголь и его последняя книга» [9, с. 176] и позже в статье о «Дворянском гнезде» [10, с. 30], восходящие к представлениям исследуемого в книге кружка Н. В. Станкевича о высокой ценности любви, проявиться системно в мире героев Тургенева?

Стоит отметить содержательный, без излишеств дизайн книги и большое количество очень важных, а порой и редких иллюстраций. Профессиональная справочная база издания позволяет легко ориентироваться в широчайшем спектре рефлексивных подходов не только Тургенева, но и многих других русских классиков к шекспировской теме. Книга способна стать учебником и в некотором роде собеседником как для студентов и педагогов творческих специальностей, так и для интеллектуалов-читателей, поклонников Шекспира, умеющих находить в литературе ответы на самые острые вопросы бытия.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гроссман Л. П. Театр Тургенева. Пг.: Брокгауз — Ефрон, 1924. — 174 с.
2. Лотман Л. М. Драматургия И. С. Тургенева и натуральная школа 1840-х годов // История русской драматургии. XVII — первая половина XIX века. Л.: Наука, 1982. С. 474–513.
3. Вишневская И. Л. Театр Тургенева: некоторые вопросы интерпретации классики на советской сцене. М.: Наука, 1989. — 301 с.

4. Муратов А. Б. Романтическая драма Тургенева «Неосторожность» // И. С. Тургенев: вопросы биографии и творчества. Л.: Наука, 1990. С. 25–32.
5. Собенников А. С. Динамика жанров в драматургии И. С. Тургенева // Судьба жанра в литературном процессе. Иркутск: Издательство Иркутского государственного университета, 1996. С. 22–29.
6. Созина Е. К. Архетипические сюжеты и литературные мотивы в пьесах И. С. Тургенева // Драма и театр. Тверь: Тверской государственный университет, 2002. Выпуск 4. С. 51–61.
7. Созина Е. К. Архетипические основания поэтической мифологии И. С. Тургенева (на материале творчества 1830–1860 годов) // Архетипические структуры художественного сознания. Екатеринбург: Уральский государственный университет, 1998. С. 68–73.
8. Волков И. В. Уильям Шекспир в художественном мире И. С. Тургенева («Гамлет» и «Король Лир»). М.: Издательский дом ЯСК, 2022. — 376 с. (Studia philologica).
9. Григорьев А. А. Гоголь и его последняя книга // Н. В. Гоголь: pro et contra: личность и творчество Н. В. Гоголя в оценке русских писателей, критиков, философов, исследователей. СПб.: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2009. С. 169–187.
10. Григорьев А. А. Собрание сочинений Аполлона Григорьева: в 14 вып. М.: Типография тов-ва И. Н. Кушнирева и К°, 1915. Выпуск. 10. И. С. Тургенев и его деятельность: (по поводу романа «Дворянское гнездо»). — 135 с.

## REFERENCES

1. Grossman I. P. *Teatr Turgeneva* [Turgenev's Theatre]. Peterburg: Brockhaus — Efron, 1924. 174 p.
2. Lotman L. M. *Dramaturgija I. S. Turgeneva i natural'naja shkola 1840-kh godov* [I. S. Turgenev's Dramaturgy and the Natural School of the 1840s]. In: *Istorija russkoj dramaturgii. 17 — pervaja polovina 19 veka* [History of Russian Drama. XVII — first half of the XIX century]. Leningrad: Nauka, 1982, pp. 474–513.
3. Vishnevskaya I. L. *Teatr Turgeneva: nekotoryje voprosy interpretatsii klassiki na sovetsoj stsene* [Turgenev Theatre: Some Questions of the Interpretation of Classics on the Soviet Stage]. Moscow: Nauka, 1989. 301 p.
4. Muratov A. B. *Romanticheskaja drama Turgeneva "Neostorozhnost'"* [Turgenev's romantic drama "Carelessness"]. In: *I. S. Turgenev: voprosy biografii i tvorcestva* [I. S. Turgenev: Questions of biography and creativity]. Leningrad: Nauka, 1990, pp. 25–32.
5. Sobennikov A. S. *Dinamika zhanrov v dramaturgii I. S. Turgeneva* [Genre dynamics in the dramaturgy of I. S. Turgenev]. In: *Sud'ba zhanra v literaturnom protsesse* [The history of the genre in the literary process]. Irkutsk: Irkutsk State University Publishing house, 1996, pp. 22–29.
6. Sozina E. K. *Arkhetipicheskie s'uzhety i literaturnyje motivy v pjesakh I. S. Turgeneva* [Archetypal plots and literary motifs in the plays by I. S. Turgenev]. In: *Drama i teatr* [Drama and theatre]. Tver: Tver State University, 2002. Issue. 4, pp. 51–61.
7. Sozina E. K. *Arkhetipicheskie osnovanija poeticheskoy mifologii I. S. Turgeneva (na materiale tvorcestva 1830–1860 godov)* [Archetypal foundations of poetic mythology by I. S. Turgenev (based on the work of 1830–1860)]. In: *Arkhetipicheskie struktury khudozhestvennogo soznanija* [Archetypal structures of artistic consciousness]. Yekaterinburg: Ural State University, 1998. S. 68–73.
8. Volkov I. V. *William Shakespeare v khudozhestvennom mire I. S. Turgeneva («Gamlet» i «Korol Lir»)* [William Shakespeare in the artistic world of I. S. Turgenev ("Hamlet" and "King Lear")]. Moscow: YSK Publishing House, 2022. 376 p. (Studio Philological).
9. Grigoriev A. A. *Gogol I jego posledn'aja kniga* [Gogol and his last book]. In: *N. V. Gogol: pro et contra: lichnost' i tvorcestvo N. V. Gogol'a v v otsenke russkikh pisatelej, kritikov, filosofov, issledovatelej* [N. V. Gogol: pro et contra: the personality and work of N. V. Gogol in the assessment of Russian writers, critics, philosophers, feelings]. St. Petersburg: Russian Christian Humanitarian Academy, 2009, pp. 169–187.
10. Grigoryev A. A. *Sobranije sochinenij Apollona Grigoryeva: v 14 vypuskhah. Vypusk 10. I. S. Turgenev i jego dejatel'nost': (po povodu romana «Dvoryanskoje gnezdo»)* [Collected works of Apollon Grigoriev: In 14 issues. Issue. 10. I. S. Turgenev and his activities: (regarding the novel "The Nest of Nobles")]. Moscow: Printing house Tocarishestva I. N. Kushnireva and Co, 1915. 135 p.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

E-mail: art-zorin@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-2342-4039

#### ABOUT THE AUTHOR

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

E-mail: art-zorin@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-2342-4039

Статья поступила в редакцию: 16.04.2023

Отредактирована: 06.05.2023

Принята к публикации: 15.05.2023

Received: 16.04.2023

Revised: 06.05.2023

Accepted: 15.05.2023

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Зорин А. Н. Тургеневский Шекспир. «Ни за белое не стоял, ни за черное» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 2. С. 204–213.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-204-213

EDN DWGAHD

#### FOR CITATION

Zorin A. N. Turgenev's Shakespear. "Neither on the black side, nor on the white". *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2023, no. 2, pp. 206–215.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-204-213

EDN DWGAHD

*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 27.06.2023. 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