

Отчет
о научно-исследовательской работе,
выполненной в жанре сборника научных статей
«“Золотой сезон” советского театра 1921/1922 г. »

Редактор-составитель – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора театра Е. В. Соколова

В книге представлены события знаменитого сезона советского театра 1921/1922 года, года театральных побед, зачина многих идей, осваиваемых и осмысливаемых в искусстве XX и XXI вв. Громкие премьеры – «Федра» А.Я. Таирова, «Нора» и «Великодушный рогоносец» Мейерхольда, «Гадибук» и «Принцесса Турандот» Вахтангова, «Ревизор» К.С. Станиславского с М. Чеховым в главной роли – стали достоянием отечественной сцены. Режиссеры разминали материал театра, открывая возможность дальнейшим поколениям ваять и экспериментировать. Поиски первооснов драматического действия шли в тесной связке с попыткой их теоретического осмысления. Именно в это время появляются «Амплуа актера» В. Э. Мейерхольда в соавторстве с В. М. Бебутовым и И. А. Аксеновым, «Записки режиссера» А. Я. Таирова, сборник статей «О театре», первая монография о К.С. Станиславском, «Театрализация жизни» Н.Н. Евреинова.

Попытка создать картину сезона помогла отойти от «индивидуального» подхода к творчеству его ключевых фигур, классического разделения на режиссерские и актерские системы и тем самым дала возможность ощутить единый пульс театрального процесса, услышать многоголосие распахнутой сцены.

В статьях ведущих ученых-театроведов, авторов сборника В. В. Иванова, Г. В. Титовой, Н. В. Песочинского, А. Ю. Ряпосова, С. Г. Сбоевой, Л. С. Овэс, А. А. Кириллова, Е. И. Стругинской и их молодых коллег Т. С. Джуровой, Е. В. Соколовой научная объективность, опора на исторический материал сочетаются с эмоциональной насыщенностью повествования, что выходит книгу за рамки узкоспециализированного издания и делает ее интересной и волнующей для всех ценителей отечественного искусства.

Исследование вносит вклад в изучение истории развития режиссерского и актерского искусства XX века, теории театра. Результаты исследования могут быть использованы для дальнейших научных и практических работ, а также в образовательных целях в курсе лекций по истории и теории театра.

Содержание сборника научных статей:

Содержание.

1. Предисловие (Е.В. Соколова)
2. В. В. Иванов. Последний сезон Вахтангова
3. Е. В. Соколова. Загадка «Принцессы Турандот»
4. С.Г. Сбоева. Таиров: «Записки режиссёра» и «Федра»
5. Г. В. Титова. Пятая «Нора» Мейерхольда
6. Н. В. Песочинский. «Великодушный рогоносец» В. Э. Мейерхольда и критика о нем. Запись выступления
7. А. Ю. Ряпосов. Брошюра В.Э. Мейерхольда «Амплуа актера»
8. А. А. Кириллов. На изломе судьбы: М. А. Чехов в сезон 1921/22 г.

9. Л. С. Овэс. Сценографические пики сезона
10. Е.И. Струтинская. Сценическая архитектура Исаака Рабиновича
11. Т. С. Джурова. «Самое главное» Н.Евреинова и жизнестроительные идеи эпохи

Ключевые слова:

Вахтангов, Таиров, Мейерхольд, Михаил Чехов, Станиславский, Евреинов, Коонен, Щепкин, Ильинский, Ровина, Попова, Веснин, Рабинович, режиссерский театр, спектакль

Сроки выполнения: 2013, 2015

Запланированный объем: 8 л. (авторский текст + фотографический материал)

Фактический объем: 8 л. (авторский текст + фотографический материал)

Утверждение на Ученом совете: 25.05.2015

Рецензенты – кандидат искусствоведения Д. Д. Кумукова
кандидат искусствоведения А. А. Лопатин

Отзыв

**старшего научного сотрудника сектора театра Д.Д. Кумуковой о сборнике статей
«"Золотой сезон" советского театра 1921/1922 гг.»
(Отв. ред. и составитель –
старший научный сотрудник сектора театра Е.В.Соколова)
(Объем 8 а.л.; в плане 2012-2015 гг.)**

Как видно из названия, представленный сборник посвящен исследованию одного театрального сезона, специалистами признанного новаторским. Действительно, режиссерские открытия сезона русского/советского театра 1921/22 годов во многом определили эстетику XX века, подсказали пути развития сценического искусства будущего. И в этом безусловная актуальность предлагаемого научного сборника и самой идеи его создания.

Исследовательские материалы, составленные в соответствии с хронологической последовательностью спектаклей сезона, передают само движение времени – в его эстетическом понимании развития театральных форм и театральной мысли.

Так, анализ спектакля «Гадибук» Вахтангова, представленный в статье В.В.Иванова «Последний сезон Вахтангова», демонстрирует смену принципа сценического существования актера, показывает переход режиссера от искусства «переживания» к иному способу актерской игры. В этом смысле второе название пьесы «Гадибук» – «Между Двух Миров» – действительно звучит символично, о чем пишет Е.В.Соколова, в своей статье о другом вахтанговском спектакле – «Принцессе Турандот» («Загадка "Принцессы Турандот"»). Утверждение же Владислава Иванова о новом принципе актерского существования, предполагающем ориентацию не на создание индивидуального характера, а на выражение сверхличностных закономерностей бытия, по сути, можно считать не только формулой искусства Вахтангова его последнего сезона, но и определением общих тенденций времени, проявлением контекста эстетических идей.

Этот контекст идей широко возникает в статье С.Г. Сбоевой, посвященной «Федре» Таирова и его книге «Записки режиссера» («Таиров: "Записки режиссёра" и "Федра"»). Обширный подбор уникальной немецкой и французской литературы, изучающей реформаторское искусство Таирова, позволяет вскрыть не только своеобразную природу творчества режиссера, но и увидеть весь срез преобразований, переосмысливающих само понимание театра, его отдельную, самостоятельную родословную.

Другой спектакль сезона – «Нора» Мейерхольда – при случившемся настоящем провале и всей последующей полемике, был назван «революционным актом, эстетическим

расстрелом ушедшего»¹ (определение Эраста Гарина). Г.В.Титова, автор статьи о «Норе» Мейерхольда 1922 года («Пятая “Нора” Мейерхольда»), объясняет неоднозначный зрительский резонанс, и в том числе потрясение Сергея Эйзенштейна, испытанное им во время присутствия на трехдневных репетициях спектакля, сдвигом ибсеновской драмы в жанр трагедии. Т.е. объявленная Эрастом Гариным революционность сценического решения обуславливалась переводом драматического конфликта в трагический, признанием кукольного мира героини иллюзорным, о чем подчеркнута дерзко возвещали вывернутые наизнанку декорации.

Идею трагической сущности, обнаруживаемой через разрушение внешней структуры, утверждает и доказывает Н.В.Песочинский в своей статье о спектакле В.Э. Мейерхольда «Великодушный рогоносец» («“Великодушный рогоносец” В.Э. Мейерхольда и критика о нем»). Отказ от фабулы, сюжета, персонажа как носителя некоего характера, отказ от воплощения на сцене конкретных примет времени, изображения «обстановки» – все это разрушение старых форм оказывалось строительным материалом для создания новой структуры, способом осуществления некоей самостоятельной реальности, не пытающейся копировать формы жизни. Театр, претворяющий эту новую сверхреальность, одним из основателей творческого объединения ЛЕФа (Левый фронт искусств) Борисом Арватовым, был назван «чистым театром». Этот «чистый театр» в 1920-е годы и объявлялся театром будущего, театром, преодолевающим привычное взаимодействие его составляющих, провозглашающим иное, новое их сосуществование. Согласно преобразованиям режиссеров-реформаторов эпохи, теоретическому осмыслению этих преобразований, главные смыслы театрального действия и должны возникать из образов сугубо пластических, вне зависимости от фабулы, сюжета или характеров. Анализируя «Великодушного рогоносца» в аспекте этих идей, Песочинский аргументированно показывает радикальный поворот к сценической реализации искусства, которое и было названо «чистым театром».

Исследование постановок сезона 1921/22 годов с точки зрения сценографического решения представляется не только оправданным, но и закономерным. Художественные тенденции «чистого театра» предполагали использование нового сценографического языка, формирование особого, смыслообразующего, сценического пространства. Статья Л.С.Овэс «Сценографические пики сезона» демонстрирует этот процесс реализации кубофутуристических и конструктивистских идей в театральном искусстве эпохи 1920-х. Анализ творчества художников А.Веснина и Л.Поповой, определивших сценический облик «Федры» и «Великодушного рогоносца» соответственно, исследует природу искусства кубофутуризма и конструктивизма и убедительно приводит к выводу о названных спектаклях как вершинах в развитии этих художественных направлений.

Сезон 1921/22 годов стал поворотным и для Михаила Чехова в его формировании новых принципов актерской техники. А.А.Кириллов статью о Чехове-Хлестакове называет: «На изломе судьбы: М. А. Чехов в сезон 1921/22 г.» и выдвигает свою концепцию чеховского исполнения гоголевского героя. Главной отличительной чертой Хлестакова-Чехова от всех предшествующих и последующих исполнителей роли Кириллов объявляет импровизационность игры, которая и становится методом характеристики персонажа. Причем речь здесь идет не только, или не столько об импровизации актера, сколько об импровизации персонажа. Хлестаков в соответствии с постоянно меняющейся ситуацией именно импровизирует. Он не лжет с позиции какого-либо расчета, а выступает в том образе, который от него ожидают. Концепция Кириллова, можно сказать, вскрывает саму природу понятия «хлестаковщины», собственно и воплощенную на сцене Михаилом Чеховым.

1 Гарин Э. С Мейерхольдом. М., 1974. С. 46.

Завершается сборник статьей французского исследователя Люсии Кемпф, посвященной истории Ленинградской самодеятельной студии под руководством В.В. Шимановского и Е. Д. Головинской («Судьба самодеятельной труппы Петрограда: как Рабочая драматическая студия стала агитационной»).

В процессе наших секторальных обсуждений возникали сомнения относительно включения этого текста в состав сборника, но, на мой взгляд, статья не просто укладывается формально в заявленную тематику книги, она точно попадает в фокус центральной его проблематики, проблематики, связанной с переломным, рубежным периодом в истории советского театра. Ведь именно эти «золотые» годы становятся для студии В. В. Шимановского, как и для всего самодеятельного театра, поворотными. В 1921 году Студия отказывается от традиционного драматического репертуара и становится агитационным театром, участвующим в организации революционных празднеств. Исследовательский же взгляд профессора Сорбонны Люсии Кемпф на советское художественно-идеологическое явление, мне кажется, уже сам по себе вносит дополнительные смыслы в изучении темы. (К слову сказать, впервые идею массовых театрализованных празднеств предложил французский просветитель Ж.-Ж.Руссо). Что же касается проблем русского языка, возникающих в тексте, то я предлагаю в тех местах, где это необходимо, сделать сноски в качестве примечаний редактора, которые бы корректировали язык автора.

В целом могу сказать, что книга состоялась как сборник интересных исследовательских материалов, особо ценных новыми теоретическими идеями.

Необходимость публикации сборника «Золотой сезон советского театра 1921/22 годов» считаю безусловным и рекомендую его к утверждению на Ученом совете.

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник
Д.Д.Кумукова

**ОТЗЫВ ОФИЦИАЛЬНОГО РЕЦЕНЗЕНТА А. А. ЛОПАТИНА
НА НАУЧНЫЙ СБОРНИК «”ЗОЛОТОЙ СЕЗОН” СОВЕТСКОГО ТЕАТРА
1921/1922 ГГ.»**

Состоявшаяся 21 ноября 2011 года в стенах Российского института истории искусств (РИИИ) научная конференция, посвящённая всего лишь одному театральному сезону раннего советского театра 1921/1922 гг., наконец-то обрела законченный вид сборника, который предстоит выпустить в свет. После более чем годичного административного кризиса в работе РИИИ – это первый сборник сектора театра, представляемый на утверждение Ученому совету. Не сдерживая эмоций, хочу поблагодарить коллектив авторов и редактора-составителя (а также весь сектор театра и институт в целом) с этим важным событием.

Сборник представляет научные статьи и стенограммы выступлений большинства участников той конференции. По объёму это 8 п. л. (с учётом иллюстраций). В нем 11 публикаций. Открывается корпус текстов статьей редактора-составителя Е. В. Соколовой, из которой узнаем, каким важным событиям сезона 1921/1922 годов советского театра,

будет посвящено данное фундаментальное исследование. Одно перечисление театральных премьер того сезона заставляет трепетать: «Гадибук» и «Принцесса Турандот» Е. Б. Вахтангова, «Нора» и «Великодушный рогоносец» В. Э. Мейерхольда, «Федра» А. Я. Таирова, «Ревизор» К. С. Станиславского (с М. А. Чеховым в роли Хлестакова). Три статьи сборника посвящены также важнейшим литературно-театральным памятникам, вышедшим в свет в означенном 1922-м году – «Запискам режиссёра» Таирова, брошюре «Амплуа актёра» Мейерхольда и пьесе Н. Н. Евреинова «Самое главное». 1920-е годы в истории отечественной сцены Д. И. Золотницкий справедливо назвал «золотым веком» советского театра и об этом говорится в статье «От составителя» (и приводится эта формулировка Золотницкого). Данное десятилетие действительно начиналось весьма динамично и перевернуло многие представления о современной сцене и, прежде всего, подарило мировой сценической культуре лучшие образцы условного и синтетического театра, а ростки их зрели еще в предыдущих десятилетиях, которые принято называть Серебряным веком. Итак, «золотой век» советской сцены – конечно же, корнями из Серебряного века дореволюционного театра.

Корпус текстов сборника открывается статьей *В. В. Иванова* «Последний сезон Вахтангова». Автор намеренно останавливает свое внимание только на одной постановке режиссёра – на «Гадибуке», поставленной в «Габиме», хотя в это же время он создавал и другой свой шедевр – «Принцессу Турандот». Вахтангов поделил свою работу на дневные и ночные репетиции, несмотря на смертельную болезнь. Оба спектакля были долгожителями: «Гадибук» играли более сорока лет, «Турандот» – и того больше (после 1922 года, было два восстановления спектакля 1963-го и 1991-го гг.). Но, конечно же, не в этом уникальность данных театральных шедевров. Иванов прослеживает, как изменялся замысел Вахтангова, как он выходил из рамок «достоверного, психологического театра», и обретал черты сценического «гротеска, как универсальный художественный метод, способный соединять несоединимое», – пишет автор (С. 8). К сожалению, статья Иванова более напоминает стенограмму выступления на конференции и тяготеет больше к описанию-реконструкции спектакля, чем к разностороннему анализу (этому собственно посвящены лишь последние 2, 5 страницы). Кроме того, не приведены в порядок рабочие ссылки статьи, у многих цитат (из М. Кузмина, С. Волконского) отсутствуют указания на источники. Не проще ли придать публикации характер стенограммы?

В следующей статье *Е. В. Соколовой* «Загадка “Принцессы Турандот“» автор фокусирует внимание на феномене «вахтанговского актёра». Собственно это понятие живо до сих пор и вполне вписывается в понятие «вахтанговской школы». Автор прослеживает, как рождался метод Вахтангова, как из первоначальных студийных этюдов на тему

Шиллера режиссер и его ученики остановились на сюжетах театра Гоцци, как изменялись приёмы игры, как она наполнялась вахтанговским «остранением». В статье упоминается главный герой пьесы Н. Н. Евреинова «Самое главное» (речь о ней - впереди) «доктор Фреголи XX века» (С. 22), но не дается пояснения – кто это. Леопольдо (Луиджи) Фреголи (1867–1936), итальянский актер, мим, мастер сценических трансформаций (был такой жанр на эстраде), невольно обратил на себя внимание европейских психоаналитиков той поры, заинтересовавшихся его методом работы и давшим название целому ряду психологических понятий («симптом Фреголи», «синдром Фреголи», «бред Фреголи»).

Статья *С. Г. Сбоевой* «Таиров: “Записки режиссёра“ и “Федра“» посвящена вышедшим почти одновременно – книге и спектаклю – двум режиссерским манифестам Таирова, строившем свой собственный синтетический театр, начало которому было положено 100 лет назад. Автор как всегда вводит в научный оборот множество новых немецкоязычных источников, бывших до сего времени недоступных театроведам. Эти источники свидетельствуют об огромном интересе к режиссуре Таирова в Германии, на гастролях в которой Московский Камерный театр побывал в 1921 году. В 1923 году Таиров показал свою «Федру» уже в Париже. И опять всеведущий автор привлекает редкие французские источники, рассказывая о парижских показах «Федры». Знакомя нас с неизвестными отзывами французской прессы (а среди них интересно и мнение русскоязычного критика-эмигранта А. Я. Левинсона), Сбоева останавливается подробно и на московской премьере «Федры», состоявшейся как раз в 1922 году. Статья написана с безупречным соблюдением правил и норм цитирования. Непонятным для меня осталось лишь имя одного из европейских режиссеров Штрнада (А. Л. – так!), которое автор приводит в перечне цитаты Бела Балаша (С. 31). По-видимому, это опечатка.

Опыту неудачной постановки В. Э Мейерхольда посвящена статья *Г. В. Титовой* «Пятая “Нора“ Мейерхольда». Спектакль подводил итоги этапу традиционалистской режиссуры Мейерхольда. И не случайно именно эта, пятая по счету «Нора» ознаменовалась провалом. Хотя, как замечает автор, бесспорный неуспех был парадоксально воспринят, например, С. М. Эйзенштейном, считавшим, что Мастер гениально репетировал «Нору» (кинорежиссер дотошно отметил в своих записях). Однако исчерпанность идеи была налицо (как свидетельствовал Эраст Гарин, это был «эстетический расстрел ушедшего») и перед «Великодушным рогоносцем» Мастер брал, словно бы «глубокий вдох», чтобы поразить современников абсолютно новаторским замыслом.

О нем – следующая публикация стенограммы выступления на конференции *Н. В. Песочинского* «“Великодушный рогоносец“ В. Э. Мейерхольда и критика о нем».

Исследователь обращает внимание, что театральный сезон 1921/1922 гг. был первым НЭПовским сезоном, а, следовательно, давшим дорогу свободному театру. Появление «Великодушного рогоносца» Мейерхольда – «событие совершенно особенное» (как считает автор). Манифест театрального конструктивизма – спектакль в корне перевернул представления об условном театре. Прежде всего, это касается методов подготовки актерского состава и способов реализации ими на сцене идей условной игры. Режиссер впервые опробовал свою биомеханику. И, конечно, в этом смысле «Рогоносец» – эпохальное явление. Эмоция и действие на сцене, наконец-то перестали выражаться в виде переживаний актера, а обрели формы внешнего действия актера. Этому и посвящен подробный анализ выступления, вдумчивый и глубинный. Жаль только, что столь богатый материал не доведен до формы статьи. А мог бы.

16-страничную брошюру Мейерхольда «Амплуа актера» анализирует статья *А. Ю. Ряпосова* «Брошюра В. Э. Мейерхольда “Амплуа актера”». Правда, сразу замечу, что её библиографическое описание в сноске дано неправильно, ибо по картотеке РНБ она выглядит иначе: «Амплуа актера. Сост. по поручению Науч. отд. Гос. Высш. режиссерских мастерских *В. Э. Мейерхольд, В. М. Бебутов, И. А. Аксенов*. М., Гос. Высш. режиссерские мастерские, 1922». И не «пятнадцатистраничная работа», как указывает автор, а шестнадцатистраничная (С. 63). Не будем укорачивать гения! Исследователь убедительно применяет теоретические находки режиссера, как на дореволюционных постановках Мастера, так и на его спектаклях 1920 – 1930-х годов.

Значению сезона 1922 года в судьбе М. А. Чехова посвятил свою статью «На изломе судьбы: М. А. Чехов в сезон 1921/1922 гг.» в сборнике *А. А. Кириллов*, работавший в РИИИ до 2014 года. А для Чехова этот год был действительно очень важен и оставил значительный след в истории нашей, да и мировой сцены. Именно в это время Чехов возглавил Первую студию МХАТ, в которой и начались его искания «новой актерской техники». Анализу, весьма глубокому и разностороннему, именно этих событий автор посвящает полтора десятка страниц своего текста.

«Пиком кубофутуризма и конструктивизма» (С. 88) называет *Л. С. Овэс* спектакли «Федра» и «Великодушный рогоносец» в своей статье «Сценографические пики сезона», посвящая её подробному анализу новаторских приемов декорационного решения данных постановок. Вдумчивый историк сценографии подмечает ряд характерных приемов, при помощи которых художники достигают новизны театрального пространства спектаклей: беспредметность, соединение динамики и статики, трехмерность, цвет. Художники указанных постановок *А. Веснин, Л. Попова* строили, исходя каждый из своего метода, новое театральное визуальное решение, помогая реализовать «аксонометрическое видение

режиссером пространства и мизансцен» (С. 96). Единственное пожелание – уточнить термин «аксонометрическое», которое общепринято считать способом изображения геометрических предметов при помощи параллельных проекций.

Статья *Е. И. Струтинской* «Сценическая архитектура Исаак Рабиновича» словно бы продолжает некоторые идеи предыдущей публикации в части нового осмысления и применения архитектурных конструкций в сценографии 1920-х годов. Исследовательница проводит свой анализ на примере сценографического оформления Рабиновичем трагедии Ф. Шиллера «Дон Карлос» в театре «Комедия» (бывший театр Корша) в 1922 г. (режиссер В. Г. Сахновский) и «Лисистраты» Аристофана, поставленной на сцене МХАТа Вл. И. Немировичем-Данченко в 1923 г. В данных постановках художник активно применяет архитектурные декорации, призванные придать масштабность постановкам. Особенно новаторски воспринималось сценографическое решение «Лисистраты», где портикообразные конструкции, вдруг, начинали вращаться, «соответствуя движению толпы» (как описывал этот эффект П. А. Марков, считавший декорационное решение Рабиновича одним из самых сильных «за всю жизнь советского театра»).

Пьесе Н. Н. Евреинова «Самое главное» суждено было стать главным финансовым источником доходов режиссера во время эмиграции. Но исключительно идейной ценности этого творения посвящает свою статью «“Самое главное“ Н. Евреинова и жизнестроительные идеи эпохи» *Т. С. Джурова*. Пьеса была поставлена в 1921 году в петроградском театре «Вольная комедия» (режиссер Н. В. Петров). Но не эта постановка интересует исследовательницу, а сама пьеса, как манифест «театрализации действительности» Евреинова, идеи которой были весьма популярны в то время и действительно воплощались в реальности. Уверен, что это и делало имя Евреинова притягательным для современников, искавших пути театрализации жизни и находивших их, в том числе в утопических идеях режиссера.

Наконец, последняя статья сборника «Судьба самодеятельной труппы Петрограда: как Рабочая драматическая студия стала агитационной», принадлежит перу неизвестного мне автора, пишущего, скорее всего под псевдонимом *Люсия*. Объектом исследования становится судьба рабочей драмстудии при Доме культуры и просвещения Северо-Западных железных дорог, которой руководили В. В. Шимановский и Е. Д. Головинская. История этой студии уже привлекала внимание историков раннего советского театра, в частности, Д. И. Золотницкого, посвятившего ей целую главу в книге «Зори Театрального Октября» (Л., 1976). Однако об этом автор статьи предпочитает умалчивать на протяжении всего текста исследования, ни разу не сославшись на Золотницкого. При чтении статьи даже возникло сомнение, а знаком ли автор с данным трудом известного театроведа? Мне

кажется, незнаком. Собственно, по этой причине не нахожу нужным дальше анализировать всю статью, кишашую ошибками и неверными выводами, выполненную неряшливо и непрофессионально. Считаю, что она не может соседствовать с другими публикациями, рассказывающими нам о подлинных шедеврах режиссуры и режиссерской мысли начала 1920-х гг.

В остальном же считаю сборник состоявшимся и при минимальной редакции вполне достойным быть опубликованным. Почти уверен, что в среде профессионалов он найдет значительный отклик.

А. А. Лопатин,
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры искусствоведения и культурологии
Санкт-Петербургской художественно-промышленной
академии им. А. Л. Штиглица