

Российский государственный институт  
сценических искусств

# театрон

Научный альманах

**2018 № 1 (23)**

Выходит четыре раза в год

**Редакционная коллегия  
и Экспертный совет:**

Учитель К. А.

(председатель Экспертного совета)

Барсова Л. Г.

Богданов И. А.

Васильев Ю. А.

Галендеев В. Н.

Клитин С. С.

Красовский Ю. М.

Кулиш А. П. (главный редактор)

Максимов В. И.

Титова Г. В.

Цимбалова С. И.

(ответственный секретарь)

Чепуров А. А.

Шор Ю. М.

**Адрес редакции:**

191028, Санкт-Петербург,

Моховая ул., дом 34

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

Редактор Е. В. Миненко

Эскиз обложки, макет

и компьютерная верстка

А. М. Исаев

При перепечатке ссылка  
на журнал обязательна.

ISSN 1998-7099

Свидетельство о регистрации  
средства массовой информации  
ПИ № ФС77-47147 от 03.11.2011  
выдано Федеральной службой  
по надзору в сфере связи,  
информационных технологий  
и массовых коммуникаций  
(Роскомнадзор)

© Российский  
государственный институт  
сценических искусств, 2018

# Содержание

## **Историческая перспектива**

<i>Титова Г. В.</i> Режиссерская трилогия Мейерхольда по Островскому: «Гроза» — «Доходное место» — «Лес».	
II. «Гроза» .....	3
Письма Зинаиды Николаевны Райх-Мейерхольд Феррапонту Ивановичу Витязеву (Седенко). <i>Публикация, вступление и комментарии С. А. Батюто</i> .....	18
<i>Сологуб А. П.</i> Испанские «театры-манифесты» 1920-х годов .....	23

## **Зеркало сцены**

<i>Мальцева О. Н.</i> Сценическая полифония Юрия Любимова по пьесе А. С. Грибоедова «Горе от ума» .....	33
<i>Ряпосов А. Ю.</i> Спектакль М. А. Захарова «День опричника» (Ленком, 2016) .....	43

## **Материалы Международной научной конференции, посвященной 90-летию Льва Иосифовича Гительмана. 11–12 октября 2017 года. Санкт-Петербург**

<i>Гительман Л. И.</i> Рассказы о себе.	
<i>Беседу вела Е. И. Горфункель</i> .....	56
<i>Максимов В. И.</i> Л. И. Гительман и гвоздевско-германовская театроведческая школа .....	66
<i>Отан-Матъё М.-К.</i> Копо и Станиславский .....	71
<i>Синельникова Т. А.</i> Архив Л. И. Гительмана в Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеке .....	76
Лев Иосифович Гительман. Библиографический указатель. <i>Составители Н. П. Буданова, И. В. Гвоздева, О. В. Мокина</i> .....	81

<b>Авторы номера</b> .....	122
----------------------------	-----

<b>Аннотации</b> .....	124
------------------------	-----

Г. В. Титова

## Режиссерская трилогия Мейерхольда по Островскому: «Гроза» — «Доходное место» — «Лес»<sup>1</sup>

### II. «Гроза»

1

Чтобы по достоинству оценить ориентацию Мейерхольда в сценической версии «Грозы» на Аполлона Григорьева, а не на Н. А. Добролюбова, надо не забывать, что в советское время «Гроза» читалась<sup>1</sup> и ставилась не иначе, как «луч света в темном царстве». Уже А. Я. Таиров (1924), не говоря о последующих режиссерах, понимал «Грозу» как «трагедию быта, то есть как трагедию тех классовых взаимоотношений, надстройкой над которыми является и самый быт»<sup>2</sup>. Даже выстроил шкалу персонажей в их отношениях с бытом<sup>3</sup>.

Пренебрегая этими высказываниями Таирова, первый биограф Камерного театра К. Н. Державин писал: «Театральное прочтение „Грозы“ как трагедии выдвигало перед режиссурой... такие задачи, которые не возникали в практике театров, толковавших „Грозу“ как бытовую драму или драму социальных нравов»<sup>4</sup>. Этот пассаж вызывает недоумение. Ведь не только «Гроза» Мейерхольда, о которой Державин ни разу не упоминает, но даже «Гроза» П. П. Гайдебурова такую «практику» театра давно опровергла. Что до упомянутой Державиным борьбы «между понизовой вольницей» и «принципами Домостроя»<sup>5</sup>, то и она драму Островского в трагедию не превращает. Ведь это тоже формы бытового уклада русской жизни.

Но, как ни странно, с Державиным хочется согласиться. Не все проговариваемое и написанное Таировым в 1920-е годы отвечало реалиям его спектаклей. Как ре-

жиссер он по-прежнему был далек от бытового театра, и «Гроза», осененная, по слову Державина, «величественной тенью расиновской „Федры“», в конструктивистском оформлении братьев В. А. и Г. А. Стенбергов не могла быть добролюбовской «драмой жизни». Но и пьесой Островского она не была — Державину приходится не раз об этом сказать. «А. Г. Коонен удалось снять с облика Катерины весьма часто окутывавший ее мистический покров»<sup>6</sup>.

Конечно, в книге, написанной в 1930-е годы, актрису за это оставалось только похвалить. Но куда же героиня «Грозы» без этого «покрова»? И куда же «Гроза» без поэтической мелодики русской речи, принципиально отличной, как верно пишет Державин, от «музыкально-ритмической читки», приспособленной «для чтения блестящих расиновских периодов»?<sup>7</sup> «Став трагедией, — пишет современный исследователь, — „Гроза“ Камерного театра вышла из предметно-смысловой сферы и языковых берегов романтизма»<sup>8</sup>. Вышла она и «из берегов» Островского, который если и помышлял о трагедии, то, разумеется, не классической.

В 1910-е годы ситуация с Островским была другая. Раздавались голоса тех, кто предлагал читать Островского как романтика и даже как символиста<sup>9</sup>. Но в театре, несмотря на первые опыты режиссерского подхода к его драматургии, он все еще стоял перед сценой, как «сфинкс, загадки которого еще не разгаданы»<sup>10</sup>. И Вл. И. Немирович-Данченко, и Ф. Ф. Комиссаржевский по-прежнему связывали свои версии Островского с бытом, хоть и понимаемым по-разному и по-другому, чем в Малом

<sup>1</sup> Продолжение. Начало см.: Театрон. 2015. № 2. С. 3–17; 2016. № 2. С. 3–22.

театре. «Почти единодушные отрицательные отзывы нашей театральной художественной критики» о мейерхольдовской «Грозе» сводились, по убеждению В. Н. Соловьева, «к отсутствию у исполнителей „быта“»<sup>11</sup>.

Казалось, отвлечься от быта в разговоре об Островском большинству было просто невмоготу. Но «приковать» драматурга к быту значило отлучить его от искусства. На это решился парадоксальный эссеист Юлий Айхенвальд. «Он дал некоторое отражение известной среды, определенных кварталов русского города, — писал критик, — но не поднялся над уровнем специфического быта, и человека заслонил для него купец. <...> Быт наложил свою печать на бытописателя. <...> ...Во всей этой удручающей меркантильности виноват не только быт, но и его изобразитель», и так далее в том же духе, с целью доказать, что Островскому было не дано «взойти на высоту общего и вечно человеческого»<sup>12</sup>.

Отлучив Островского от искусства, Айхенвальд не отлучает его от театра. «Театр вообще, столь близкий и дорогой Островскому (кажется, самое излюбленное для его души, пафос его жизни), — театр много помог и помогает его пьесам, и они вошли в сознание и память русского читателя именно при свете рампы»<sup>13</sup>. Но ведь и самый театр Айхенвальд скоро отлучит от искусства. «Силуэт» Островского 1908 года читается как прелюдия к «Отрицанию театра»<sup>14</sup>, где в духе уплощенного Островского подается театр как таковой. «И если человечество движется под знаком гамлетизма, то есть возрастающей интеллигентности (а можно ли в этом сомневаться), — сказано там, — то чем дальше мы будем идти по духовной дороге прогресса и усложнений, тем меньше будет привлекать нас непобедимая элементарность и ребяческая суетность театра»<sup>15</sup>.

Мейерхольд вел театр как раз «по духовной дороге прогресса и усложнений», а потому и Быт Островского понимал ис-

ключительно с заглавной буквы — не прозаически, а поэтически, в духе Аполлона Григорьева. Ему, как и Григорьеву, претил бытовой жанризм<sup>16</sup>, который Мейерхольд находил не только у драматургов — эпигонов Островского, но и в театральной практике<sup>17</sup> еще при жизни драматурга. От «жанризма» в первую очередь предостерегал режиссер будущих исполнителей «Грозы».

В Речи, обращенной к ним<sup>18</sup>, он рассказывал, как, обходя «риффы публицистической критики», нашел опору в Григорьеве. Обильно цитировал его, дабы подтвердить собственные догадки и прозрения. Вот один из пассажей Григорьева, приведенный в Речи режиссера: «Быт (у Островского), составляющий фон широкой картины, взят... не сатирически, а поэтически... с религиозным культом существованию народного». Жаль, что не процитировал Григорьева полностью. Сказанное критиком дальше имело прямое отношение к выбору приоритета в подходе режиссера к «Грозе» и к критической атмосфере вокруг нее. «Поэтическое, — писал Григорьев, — то есть прямое, а не косвенное отношение к быту, и было камнем преткновения и соблазна для присяжных ценителей Островского, причиной их в отношении к нему ложного положения, из которого думал вывести их всех г. -бов»<sup>19</sup>.

Речь режиссера к актерам названа Мейерхольдом «К возобновлению „Грозы“...». Термин «возобновление», принятый на императорской сцене как аксиома (возобновлялась постановка пьесы), мог бы смутить Мейерхольда, когда он ставил «Дон Жуана», — ведь его спектакль (кроме перешедшего из предыдущей постановки Сганареля — К. А. Варламова) не имел с ней ничего общего. Но в случае «Грозы» возобновление вытекало из общей традиционалистской установки режиссера: «„Ревизор“, „Горе от ума“, „Маскарад“, „Гамлет“, „Гроза“, — размышлял он в 1908 году в преддверии перехода на императорскую сцену, — ни разу не были представлены

в освещении лучей своих эпох (не в смысле воссоздания этнографических подробностей — не об „археологических“ постановках идет речь); названные пьесы ни разу не представляли перед нами в красе тех отражений, какие возникают уже при одном произнесении этих заглавий. Какое поле для „большого театра!“<sup>20</sup>. И если при постановке «Дон Жуана» Мейерхольд в первую очередь руководствовался «стилем времени, создавшего театр Мольера»<sup>21</sup>, то на «Грозу» режиссеру хотелось взглянуть еще и глазами первых ее исполнительниц на александринской сцене, глазами рецензентов, ее обсуждавших, и через них увидеть «стиль времени». Взяв в «поводыри» Аполлона Григорьева, к этому он призывал и будущих исполнителей, сам перед тем изучив «забытые страницы „общественных разъяснителей“». Не для того, чтобы современные актеры «рабски подражали приемам игры того времени», а с тем, чтобы «вызвать своего рода видение того спектакля», создать «своеобразное построение сравнений» с собственными «творческими исканиями»<sup>22</sup>. Задача, прямо скажем, для актеров Александринки едва ли не утопическая, но точно характеризующая замысел режиссера.

Своеобразие «постройки „Грозы“,» покартинно изложенной Мейерхольдом, он видел в том, что Островский ведет зрителя «от второго действия к четвертому» по пути таинственного третьего действия, где «царят на сцене сумерки и ночь, когда заглушенные голоса шепчут: „точно я сон какой вижу“, „поди прочь, окаянный человек!“ и еще многое в этом роде»<sup>23</sup>. «Сцену Кабановой с Феклушей, — говорит режиссер, — в первой картине третьего действия пришлось бы выбросить, как задерживающую течение событий, если бы в ней не было таинственного, что составляет основное настроение в музыке всего этого переходного звена пьесы (третье действие с обеими картинками)»<sup>24</sup>. Мейерхольд показывает, как атмосфера таинственного

третьего действия «Грозы» неуклонно нарастает. «Варвару автор выводит на сцену закутанной в платок (будто в маске) (!), так что только голоса звучат из темноты...». «И в первых двух словах Кудряша — „Нет никого“ — слышится та же ритмическая волна той же таинственности». И разговор Кудряша с Борисом должен быть ритмически построен так, чтобы не сбиться на «пейзанский жаргон». Чтобы «фразочки» Кудряша — «а у меня уж тут место насыщенное», «горло перерву», «у нас тут насчет этого свободно» — не заслонили таинственности оврага. «Чтобы не нарушена была таинственная тишина, уготованная для диалога двух влюбленных, с их метаниями от поцелуев к лепету о смерти и от радости к слезам...»<sup>25</sup>.

И отдавая дань художественной чуткости Григорьева, Мейерхольд говорит: «Никто до Аполлона Григорьева не останавливался на таинственном в творениях Островского»<sup>26</sup>.

Это бесспорно так, если говорить об Островском. Но сам режиссер встал на путь «таинственного» еще в «Дон Жуане»: «Мигание свечей на сцене, — рассказывает В. Н. Соловьев, — сообщало движениям театральных персонажей *нарочитую таинственность*, столь подходящую к характеру самой пьесы. Это же впечатление таинственности давала четвертая живописная картина, помещенная в задней раме и изображающая решетчатое окно, а за ним темно-синее бархатное небо, прорезанное в такую ночь можно ждать значительных событий, когда реально существующее смешивается с потусторонним и когда сценически возможным делается появление белой статуи Командора у стола, освещенного отблеском свечей в канделябрах»<sup>27</sup>. Кажется, будто «Дон Жуан» и «Гроза» перекликаются в таинственной ночи.

Магия таинственности присуща всем спектаклям мейерхольдовского традиционализма. И «Шарфу Коломбины», где, по

словам Е. А. Зноско-Боровского, «вся фантастика, весь ирреальный ужас этих коротких сцен был передан с мучительной страстностью и напряжением, и двойственность между правдой и нарочитостью была проявлена с большой, сбивавшей с толку силой»<sup>28</sup>. И Кальдерону («Стойкий принц», 1915), без таинственности непредставимому. И непосредственно связанному с постановкой «Грозы» как «театральным представлением русской романтической драмы»<sup>29</sup> спектаклю по драме М. Ю. Лермонтова «Два брата» (1914).

Не вполне понятно, почему В. Н. Соловьев обходит эту очевидную, на наш взгляд, связь. Ведь в «Двух братьях» можно «увидеть» сцену в овраге из «Грозы». «Жуткое свидание двух братьев с Верою... — описывает Ю. В. Соболев, — происходит в пустынном, мертвом зале с маленькими странными хорами, с массивной дверью, от которой идет вниз несколько ступеней, с уходящей вглубь узкой галереей, в которой лунный свет падает на заколоченное ставнями окно, с пленительной, фантастической винтовой лестницей, откуда таинственно спускается Вера (как Катерина в овраг! — Г. Т.). Заброшенность большого пустого зала дает жуткий фон ночному объяснению с Верой, и страх ее в этой мучительной тишине ощущается зрителем»<sup>30</sup>.

Понятно, что Мейерхольд не видел в Островском «Лермонтова» и даже Мольера. В приведенных описаниях важно другое — наглядное образование *органических* связей между разными авторами и постановками, понимание режиссерского искусства как протекающего процесса. Связь всего со всем в мировом театре. Здесь видится главное, что сближало Мейерхольда-режиссера с Аполлоном Григорьевым — критиком, о системности методологии которого говорил в 1914 году Леонид Гроссман: «Литература (как и театр. — Г. Т.) — единый и цельный живой организм. В каждом отдельном ее проявлении нужно различать отголосок ее общей

жизни... <...> Таков исходный пункт органической теории. Постоянно оперируя им, Ап. Григорьев вносит начало стройной системы в кажущийся хаос текущих литературных явлений. Из этого основного принципа о едином, живом и естественно развивающемся организме мирового творчества он выводит всю свою систему точных приемов литературного толкования»<sup>31</sup>. Так же поступал и Мейерхольд, строя свою режиссерскую систему.

## 2

А какие сны мне снились, Варенька, какие сны! Или храмы золотые, или сады какие-то необыкновенные, и все поют невидимые голоса, и кипарисом пахнет, и горы и деревья будто не такие, как обыкновенно, а как на образах пишутся. А то будто я летаю, так и летаю по воздуху.

Гроза. Действие 1, явление 7

Публикуя Речь к актерам «Грозы» в журнале «Любовь к трем апельсинам», Мейерхольд посвятил ее Е. Н. Рощиной-Инсаровой<sup>32</sup>. Вряд ли это пришлось бы по вкусу остальным исполнителям «Грозы», вздумай они почитать мейерхольдовский журнал!

Но для Мейерхольда посвящение своего замысла «Грозы» Рощиной было столь же органично, как опора на Григорьева. «Прошу Вас (З. Н. Гиппиус. — Г. Т.)... написать мне, как Вам кажется для Финочки Рощина-Инсарова. Ах, как мне хочется, чтобы Вы уверовали в нее так же, как я. Если бы Вы знали, как она талантлива и как молода на сцене. Она самая молодая и самая талантливая в Александринке»<sup>33</sup>.

В Александринский театр Рощина пришла готовой актрисой, самодостаточной и заслуженно знаменитой. А такие роли, как Зоя Блондель («На полпути» А. Пинеро), которой она дебютировала в постановке Мейерхольда, и Катерина в «Грозе» были уже сыграны ею и откомментированы критикой.

Честь открытия Е. Н. Рощиной-Инсаровой читающей публике принадлежит Юрию Беляеву (так же, как он в 1899 году открыл ей В. Ф. Комиссаржевскую<sup>34</sup>). Не случайно с сопоставления с ней он начинает свое эссе о Рощиной-Инсаровой. Молодая актриса дебютировала у А. С. Суворина (1905) после недолгого пребывания в провинции в той же роли (Марьяна Сандалова, «Искушение» И. Н. Потапенко), которую двумя годами ранее играла у того же Суворина Комиссаржевская. Все симпатии Беляева на стороне Комиссаржевской («Да их нельзя и сравнивать»<sup>35</sup>). Но все-таки сравнивает, чувствуя, что, «несмотря на свои молодые годы» и неминуемое подражание Комиссаржевской, Рощина — другая и *новая* актриса. Она, считает критик, легко и сразу перешагнула через амплу драматической инженю, заявив право на молодую героиню. «У нее для этого все данные. Дарование ее и теперь кажется старше ее», а ее «будущее обещает... настоящую героиню, которой именно и недостает русской сцене», потому что «теперь нужны личные страсти и широкое вдохновение»<sup>36</sup>.

У Суворина Рощина пробыла четыре года, перейдя в 1909 году в московскую антрепризу К. Н. Незлобина (1909–1911); сезон прослужила в Малом театре. В Александринский переведена в 1913 году.

Перед переходом в Петербург Рощина повторила свои самые заметные роли, сыгранные у Незлобина. Зарисовки П. М. Ярцева, многие из которых просятся в формулы, собирающие существо и технику таланта актрисы, сохранили для читателя череду ее прощальных выступлений в Москве. «Г-жа Рощина-Инсарова переживает то, что играет на сцене, — в этом для Ярцева, сблизившегося в 1910-е годы с Художественным театром, состояло главное достоинства искусства актера. — Но она переживает не для себя, а для публики, которую никогда не теряет из виду. <...> Она выходит кланяться с серьезным ли-

цом — потому что тратит много подлинной творческой энергии, когда играет, и не может после этого сразу улыбаться публике, но она не была бы счастлива, если бы не было цветов»<sup>37</sup>. И еще: «...ее переживание особенное, публичное и потому всегда несколько преувеличенное», а ее игра «такая, что она всегда у самой грани театральности»<sup>38</sup>.

Именно «такая» игра сближала актрису с Мейерхольдом, не говоря уже о Михаиле Чехове, который много позднее в знаменитых мемуарах писал: «Новый, глубокий актер, актер, *жертвенно* отдающий себя аудитории, — вот ключ ко всякой современности»<sup>39</sup>. Ярцев, кстати, тоже употребляет слово «жертва» — актрисы публике, — говоря, что она «может оказаться напрасной»<sup>40</sup>. А вот что он пишет о технике такой игры: «Г-жа Рощина всем хочет играть сразу: и лицом, и фигурой (позой), и голосом, и руками (у нее выразительные руки), накладывает чувство на чувство, не доигрывает одного, играет другое. Играет не для партнера (круг Станиславского. — Г. Т.), и даже смотря ему в глаза...», она его не видит, «ничего у него не берет и ничего не отдает ему»<sup>41</sup>. Ярцева хочется цитировать без конца.

Безупречность описаний и формулировок Ярцева отбивает всякую охоту с ним спорить, и все же кажется, что Рощина-Инсарова — не его актриса. Полагая, что ей пора отказаться от таких ролей, как Анфиса из одноименной пьесы Л. Андреева (ей легче «разыграть сто Анфис, нежели одну Мирандолину»<sup>42</sup>), он будто не видит<sup>43</sup>, что в таких ролях, как Анфиса или Зоя Блондель, Рощина и заявила о себе как о *современной* актрисе. Актрисе модерна и женщине модерна. Отказаться от таких ролей для Рощиной-Инсаровой было все равно что отказаться от самой себя. Даже мисс Гоббс из одноименной комедии Джерома К. Джерома актриса приспособила к своим данным: «Г-жа Рощина-Инсарова, — писал рецензент, — все свои незаурядные силы

и средства положила на то, чтобы *утонить комизм этой роли* (курсив мой. — Г. Т.), тогда как нелепая, водевильная героиня... должна быть... проще, легче, понятнее и веселее...»<sup>44</sup>. Да и ее Катерина, которой она дебютировала в Малом театре<sup>45</sup>, к модерну была причастна.

А. Койранский пишет, что задумана роль была «нежно и глубоко» и в первых двух актах актрисе удалось показать «что-то новое, необычное, свое»: «Бледный, прозрачный воск, сгорающий перед темным лицом иконы, женщина, еще не порвавшая с девичеством, полным ангельского очарования и чаяний неизъяснимых». Но не сумела, по словам критика, «связать душевную мистику Катерины с пафосом *грозы*»<sup>46</sup>. Скажем предварительно, что это удалось актрисе с помощью Мейерхольда. Не зря А. Койранский замечает, что винить в этом одну Рощину было бы несправедливо. «Быть может, помимо волнения, неизбежного при дебюте, артистку расхаживало еще и то, что ничто во всей постановке не соответствовало тонам ее замысла»<sup>47</sup>. От себя актриса сохранила в Катерине привычную раздробленность композиционного рисунка, дав «слишком нервный, слишком отрывистый и современный образ»<sup>48</sup>, сохраненный и в мейерхольдовской «Грозе».

Другой критик в Катерине–Рощиной вообще не нашел ничего, к чему можно было бы придраться. «Москва видела Катерину — Ермолову, Катерину — Федотову, Катерину — Стрепетову, но не видела Катерины Рощиной-Инсаровой — талантливой дочери талантливого отца»<sup>49</sup>.

И вот вчера г-жа Рощина-Инсарова держала „экзамен на Катерину“.

Выдержала ли она его?

Не задумываясь, можно ответить:

— Да, выдержала!»<sup>50</sup>

Можно было бы просто умилиться панегирику газетного журналиста, но он, едва ли не первый среди театральных рецензентов, затронул не только «проблему»

Катерины, но и проблему тогдашних полемик о театре Островского, продолжившуюся и в критике мейерхольдовской «Грозы». «О Катерине из „Грозы“ много спорят, — писал он, — и непременно прибавляют к имени героини слово „быт“.

Ну, так вот, если хотите, г-жа Рощина-Инсарова дала Катерину вне „быта“. Ибо страдание души человеческой не может быть заключено в узкие рамки „быта“...». Лучше не скажешь. И это не все: «Видали ли Вы нестеровский „Великий Восторг“? Вот такое лицо у Катерины Рощиной-Инсаровой». И про Нестерова в связи с ее Катериной этот критик тоже первый сказал. И, наконец, в заключение: «Эта Катерина захватывала залу» «душевными страданиями и переживаниями», «и, право, никому не хотелось думать: „быт“ это, или не „быт“? Успех несомненный, большой и заслуженный»<sup>51</sup>.

Рощина дебютировала на александринской сцене в роли Зои Блондель. Выбор роли для дебюта был очевидно за ней, а Мейерхольд назначен на постановку как очередной режиссер. Понятно желание современного исследователя обнаружить в пьесе Пинеро (с помощью ее пересказа) «что-то» близкое к «исканиям» Мейерхольда<sup>52</sup>. Но пересказ пьесы лишь подтверждает правоту Л. Я. Гуревич, отославшей «На полпути» к «старым, действительно устаревшим и по содержанию, и по форме произведениям»<sup>53</sup>. Так считала не одна Л. Гуревич — Б. Шоу называл Пинеро «весьма ловким драматургом», идущим «по проторенной дорожке»<sup>54</sup>. Так что вряд ли Мейерхольда в такой пьесе могло «что-то» увлечь.

Конечно, представили Мейерхольд с Головиным своего «Пинеро» «очень красиво и стильно»<sup>55</sup> (иначе они не умели!). Как именно, описывает Е. А. Зноско-Боровский: «В одной пьесе Пайниро (английская транскрипция. — Г. Т.) зрители были изумлены „кубистической“, на их взгляд, декорацией, полукруг которой был про-

резан частыми проходами, оставлявшими лишь желтоватые с багетом кубы. Но стоило обернуться на зрительный зал, чтобы понять замысел режиссера и художника А. Я. Головина: декорация повторяла нижнюю стену зрительного зала, где были уничтожены прежде бывшие ложи, но остались все частые двери в них. Окраска, багет, расположение, все было повторено на сцене, которая архитектурно была слита с зрительным залом»<sup>56</sup>.

Ретроспективно такое решение можно рассматривать как объединяющее традиционалистские опусы Мейерхольда–Головина в единый и завершенный цикл — от первого — «Дон Жуана» — к последнему — «Маскараду». Ничего «кубистического» в этом оформлении не было, но вызвало в театре непредвиденный скандал. Р. Б. Аполлонский демонстративно отказался от роли, был поддержан В. Н. Давыдовым, не скрывавшим перманентной вражды к Мейерхольду. Но все это несколько не задело Рошину-Инсарову. Ее никогда не смущали сценическое окружение и партнеры<sup>57</sup>.

Интерес к спектаклю и его успех были целиком обеспечены Рощиной, понимавшей свою героиню и шире, и глубже автора пьесы. Л. Я. Гуревич так и писала: «Внимание зрителей не было... поглощено обстановкой. Скорее оно было сосредоточено на Рощиной-Инсаровой. Эта изнуренная непрерывным психологическим кипением в пустоте, слабая и изящная современная женщина, испорченная поклонением, тронутая каботинством, не знающая, чему отдаться, к кому прислониться, как много общего она имеет по своему облику с обликом самой артистки. <...> Грация до прозрачности исхудалой фигуры, легкость и гибкость почти освобожденного от тела, но нервного, капризного и кокетливого существа... И эти большие глаза, блестящие и затуманенные каким-то искусственным опьянением, и эта худенькая бледная рука, судорожно расправляющая

пальцы, этот неровный надтреснутый голос со слегка носовым тембром, эти позы — когда артистка вдруг свернется клубочком в углу дивана или расстелется на нем как небрежно брошенное легкое платье...»<sup>58</sup>. Описания П. М. Ярцева повторялись и варьировались.

Мейерхольд, впервые работавший с Рощиной-Инсаровой, был восхищен ее изощренным мастерством не меньше рецензентов. И незамедлительно предложил ей роль Финочки в пьесе З. Н. Гиппиус «Зеленое кольцо» (1914). Но истово протезируя Рошину автору пьесы, он на сей раз в своем выборе ошибся. Финочка ни с какой стороны актрисе не подходила, хоть З. Гиппиус и уверяла, что «эта худенькая и страстная актриса увлеклась возможностью превратиться в шестнадцатилетнюю девочку»<sup>59</sup>. И дело было не в том, что она была чуть ли не вдвое старше героини — Комиссаржевская до конца жизни играла девочку Розы в «Бое бабочек». А Рощина девочек-гимназисток не играла никогда, даже в молодости — взрослых женщин. Неудивительно, что юная Алла Тарасова в той же роли (Вторая студия МХТ, 1916) была куда убедительнее Рощиной<sup>60</sup>.

Пьесу З. Гиппиус, по-видимому, могла выручить только школа Станиславского, ведь и высоко оценивший «Зеленое кольцо» Второй студии А. Койранский самый выбор пьесы считал «не особенно удачным». «В „Зеленом кольце“ — писал он, — изображена со слащавым доброжелательством „самая молодая“ молодежь. И ее наивные и очень благонамеренные стремления осознать себя и свое отношение к грядущей серьезной жизни, где ей по пути не со своими сверстниками, которые в большинстве „дряхлые и больные“, а с поколением „автора пьесы“»<sup>61</sup>.

Во Второй студии (режиссер В. М. Мчедлов) не слишком задумывались о грядущем общественном предназначении молодого поколения. Все было проще

и естественнее, и это было на благо «Зеленому кольцу»<sup>62</sup>.

Был ли Мейерхольд увлечен «Зеленым кольцом», сказать затруднительно. Гиппиус свидетельствует, что, к ее удивлению, увлечен и даже очень. Она-то не ждала «со стороны талантливого нашего режиссера горячего отношения к пьесе такого рода», но он, по словам Гиппиус, любящий в искусстве «нарядность и блеск одежд», «отлично понял „мечтательную ненаписанность“» ее творения, «его не оттолкнула „внешняя бедность“ и „бытовой вид“ „Зеленого кольца“»<sup>63</sup>. Но это больше про себя, чем про Мейерхольда.

Режиссер, бесспорно, относился ко всему написанному З. Н. Гиппиус и Д. С. Мережковским с почтительным благоговением, вероятно полагая, что он *должен* их ставить (в 1916 году он поставил еще и «Романтиков» Д. С. Мережковского, где, кстати, Рощина тоже играла — Вареньку Дьякову).

Пришествие на сценические подмостки Гиппиус и особенно Мережковского (его поставили даже в Художественном театре — «Будет радость», 1916) воспринималось как общественное событие. «Первое представление пьесы Гиппиус привлекло вчера в Александринский театр очень много публики из „высшей интеллигенции“, почти не посещающей в текущем сезоне этот театр». И в другой газете: «Началось с того, что, разбирая билеты, публика установила ночное дежурство, как „на Шаляпина“, продолжилось двукратным вызовом автора после третьего акта и кончилось тем, что по окончании спектакля аплодисменты слились с определенными шиканьями»<sup>64</sup>.

И хотя спектакль не задержался в репертуаре, оценен он был критикой вполне благожелательно<sup>65</sup>. Одобрил постановку и В. А. Теляковский. «Пьеса была разыграна хорошо. Особенно удалась роль Савиной (последняя роль актрисы — Елена Сергеевна, мать Финочки. — Г. Т.)»<sup>66</sup>. На-

последок противница Мейерхольда произнесла часто цитируемые слова, впервые приведенные З. Н. Гиппиус: «Я прежде всего художник. Я считаю художником и Мейерхольда. Как же и почему нам не быть вместе?»<sup>67</sup>

Перечислив других актеров, которые, по его мнению, тоже были «хороши», Теляковский записал: «Слаба и не подходит Рощина»<sup>68</sup>. И это кажется самым беспристрастным.

Перед «Грозой» Рощина-Инсарова сыграла у Мейерхольда роль Элизы Дулитл в комедии Б. Шоу «Пигмалион» (1915). В хронике журнала «Любовь к трем апельсинам» сказано: «Исполнение роли Элизы г-жой Рощиной-Инсаровой настолько значительно, что будет жаль, если данное представление (на сцене Михайловского театра с благотворительной целью. — Г. Т.) останется единственным»<sup>69</sup>. Спектакль ставился наспех. Декорации писал не Головин (отвлеченный перманентной работой над «Маскарадом» и непосредственной — над «Грозой»), а П. Б. Ламбин, и, хотя представление оказалось не единственным и было перенесено на александринскую сцену, долго оно на ней не задержалось. Мейерхольд, по словам Н. Д. Волкова, искал «особую театральную манеру для передачи строгого стиля английской комедии»<sup>70</sup>. Но обрести ее в проходной постановке было затруднительно. Хотя рецензент, отметивший все ее огрехи, все-таки режиссера похвалил: «Но много было и удачного, очень приятно, например, общая мягкость тона и выразительность паузы в последнем акте. Здесь замечается даже некоторое углубление авторского замысла (!) чисто режиссерскими приемами»<sup>71</sup>.

Что до Элизы Рощиной-Инсаровой, то автор процитированной рецензии счел ее исполнение во всем превзошедшим Б. Шоу. «Аристократизм духа грязной цветочницы делает ее герцогиней, а не изящество манер, не превосходный стиль разговора, не прекрасные туалеты, как то

представлялось автору»<sup>72</sup>. Оставив на совести рецензента, что представлялось «Б. Шоу», скажем, что роль Элизы, по всей видимости, Рощиной удалась. Но и ее, и Мейерхольда впереди ждала «Гроза».

## 3

— Что это за особа  
 Мрачнее Чайльд Гарольда? —  
 (Островский, встав из гроба,  
 Спросил у Мейерхольда) —  
 Трепещет, как осина,  
 И плачет, и рыдает?..  
 — А это — Катерина!  
 «Грозу» она играет.  
 — «Грозу»? Да неужели?  
 В «Грозе»... и эта дама?  
 На что же вы глядели?  
 Моя ли это драма?  
 Быть может, Сологуба  
 Здесь ставится новинка?  
 Я поражен сугубо..  
 Ведь здесь Александринка?  
 Поставили картины  
 Несвойственные быту,  
 Из роли Катерины  
 Слепили мне Лилиту..  
 Не вижу я Дикого,  
 Борис лопочет тихо,  
 А ваша Шаровьева  
 Совсем не Кабаниха..  
 Добро, что Нестор мудрый  
 Не вымолвил ни слова,  
 Что в роли этой трудной  
 Должна быть Пушкарева?  
 И кто, кто дал вам право  
 Тревожить мои кости?!..  
 А Мейерхольд лукаво:  
 — Ах, спите на погосте,  
 Велики раньше были  
 И славны вы — Островский,  
 А нынче заменили  
 Вас — я да Теляковский<sup>73</sup>.

Эта «баллада», помещенная Кугелем в его журнале вслед за собственной рецензией на «Грозу»<sup>74</sup>, должна была, по его

разумению, поставить жирную точку в «приговоре» спектаклю Мейерхольда. Но так не получилось. На попятную пошел сам автор баллады в рецензии, помещенной на сей раз в «Петербургской газете». Начав с привычного для себя ернического тона («Входя в театр, публика осторожно справлялась: — В каком акте они выйдут? — Кто? — как кто?.. — Арабчата (так)»), он вдруг заявлял: «Справедливость требует отметить, что „Гроза“ поставлена превосходно», и хоть «Островский не Андреев», «но и ему было оказано внимание». Похвалил А. Я. Головина, который в сцене оврага дал не декорацию, а «стихотворение в красках». И главное, оказывается, было достигнуто: «рама, в которой показана „Гроза“, художественно интересна», и, может быть, «после „Грозы“ уже освежится, наконец, воздух на Александринской сцене»<sup>75</sup>. Таких комплиментов не устаивали мейерхольдовскую постановку даже ее защитники!

Многослойность режиссерского текста «Грозы» побуждала даже ее хулителей что-то в ней находить, и зачастую это были не частности, а существенное в постановке. Так, никто не обошел сцену в овраге, не решился спорить со зрителями, покрывшими ее продолжительными аплодисментами и вызвавшими на поклон Головина. Хоть и не тронула, например, В. Боцяновского Рощина-Инсарова, будто сошедшая с картин Нестерова своим «скитским» образом (кстати, Нестерова заметили все). Но под конец, писал он, «при грозных прорицаниях ее проникновенного голоса в театре водворялась мертвая тишина... становилось действительно страшно»<sup>76</sup>.

По большому счету Кугеля во всем поддержал только Александр Бенуа. Многолетний противник Мейерхольда и Головина, он на сей раз в своей идиосинкразии к тому и другому превзошел самого себя. «Еще никогда я так не скучал...», «от скуки становилось даже дурно». И только «вырвавшись» на улицу, где привычная

петроградская слякоть показалась ему после «удушливой чепухи, чудовищной подделки под искусство» каким-то «прекрасным миром», бедный Бенуа «снова вздохнул». В его большой статье о самом спектакле не говорится *ничего* — это эскапада уничтожительных филиппик в сторону Мейерхольда, Головина и Теляковского (в чем он также с Кугелем совпадал). «В. А. Теляковский может себя и своих верных помощников поздравить. Дело доведено им до блестящего конца. Долголетней и систематической работой над растлением наша публика наконец превращена в нечто окончательно жалкое, лишенное всяких следов вкуса». Кого Бенуа больше не любит — Мейерхольда или Головина, — сразу не ответить. Пожалуй, Головина, уличенного в «вампуке», «преступном легкомыслии», а то и «прямо в издевательствах». А «г. Мейерхольд» «не только скрепил своим именем поднесенное ему Головиным, но, несомненно, он и вдохновил *слабовольного усталого художника*»<sup>77</sup>.

Особого внимания заслуживает большая рецензия Ю. Д. Беляева, когда-то прочитавшего Мейерхольду символистское прочтение «Грозы». Теперь он об этом не вспоминает, рассматривая постановку Мейерхольда в духе Кугеля. «Ни яркие краски костюмов, ни балетные костромичи (?), ни пряничный Кудряш, ни беззубая, постоянно роняющая тон Кабаниха, ни пьяный и дряхлый Дикой... ни вся эта закулисная звуковая „мейерхольдия“ не коснулись меня. Я остался равнодушен к идее по-головински принарядить Островского, по-мейерхольдовски омолодить его, по-каратыгински (композитор В. Г. Каратыгин. — Г. Т.) омелодить и т. д.»<sup>78</sup>. Рецензия (статья) Беляева вообще не о Мейерхольде, а о Рощиной-Инсаровой — Катерине. Хотя раннее его эссе об актрисе и эту публикацию разделяет более десяти лет, Беляев, очевидно, всегда держал в памяти «заколдованную принцессу русской сцены»:

«Явление пятое... Катерина!

— Ох, искушение! — прошептал я.

Она тихо шла из церкви, вся задумчивая, молитвенная, и рядом с махровой, пунцовой, зеленой Варварой казалась святой нежитью, плывущей иконой. На ней поверх по-купчески роскошного шелкового платья с кринолином было много шалей, на голове шитый золотом „кораблик“ и платок, похожий на старинный церковный „воздух“, платок, строго обрамлявший овал и ревниво льнувший к этому восковому лицу, к этим пульсирующим вискам и едва вздрагивающим щекам. Никто, как Рощина, не умеет так открыть и опустить глаза, глянуть и снова закрыть, именно закрыть, но так, что и закрытые глаза эти словно видят. Такой прошла она круг по сцене, по городскому саду, и невольно подумалось:

— Ох, искушение»<sup>79</sup>.

Беляев будто не видит, что описывает он не просто Рощину, но Рощину в мизансцене Мейерхольда, в costume, сочиненном для нее Головиным, в ритмике режиссерского замысла. Здесь прочитывается даже параллель с первой исполнительницей Катерины на александринской сцене, Фанни Снетковой, которая в памяти П. Д. Боборыкина «осталась барышней, нарядившейся в сарафан (с кокошником на голове и в платье на кринолине), без элемента бытового колорита»<sup>80</sup>. Это было то самое видение первого спектакля, к которому режиссер призывал актеров в речи, обращенной к ним.

Беляеву никак не удастся отделить Катерину–Рощину от режиссерского образа спектакля, где было явлено то самое «соединение несоединимого», которое, по Мейерхольду, присуще гротеску, с такими его свойствами, как «подавление сентиментально-слабого в романтическом», «диссонанс, возведенный в гармонически-прекрасное» и «преодоление быта в быте»<sup>81</sup>.

Конечно, слова Катерины — «Отчего люди не летают?» — были сверхзначимы-

ми для актрисы и тогда, когда она играла ее без режиссера. Но то, что они стали, как говорит Беляев, «лейтмотивом» всей роли, «то, что Катерина — птица в клетке, горькая в замужестве, чужая в людях — образ русский, народный, песенный, мистическая птица»<sup>82</sup>, — без Мейерхольда и Григорьева обойтись не могло.

Статья Ю. Д. Беляева дает большой повод к размышлениям о методологии Мейерхольда, чем предполагалось критиком. Так, отталкиваясь от пренебрежительно отброшенной критиком «звуковой мейерхольдии» «Грозы», А. П. Варламова аналитически осмысляет не только звуковую партитуру «Грозы», но и «звукоритмическую» организацию мейерхольдовского спектакля как такового<sup>83</sup>.

«Напряженность сценического действия, — комментировал замысел Мейерхольда В. Н. Соловьев, — всецело перенесена на развитие личной драмы Катерины. Катерина — первый театральный персонаж, основная точка для всех дальнейших сценических построений. Из этого положения как следствие вытекает медленность сценических темпов, отмеченная большинством рецензентов как недостаток режиссерской партитуры. В спектаклях романтической драмы ничто случайное не должно мешать игре первого актера»<sup>84</sup>. Кажется, что Соловьев прямо отвечает Л. Гуревич: «Медлительность темпов, взятых артистами, и бледность изображения некоторых центральных фигур... — писала она, — придавали пьесе... характер какой-то расплывчатости»<sup>85</sup>.

Принимающих «Грозу» Мейерхольда — наперечет: небольшая заметка без подписи о генеральной репетиции; рецензия И. Осипова и две рецензии Э. Старка. В заметке «Голоса» сообщалось, что представление «Грозы» «произвело грандиозное впечатление на художественно-артистическую публику, в большом количестве собравшуюся на репетицию», и выражалась уверенность, что «„Гроза“ явится, не-

сомненно, наиболее ярким спектаклем в сезоне»<sup>86</sup>.

В рецензии И. Осипова ставился волнованный всех вопрос — «быт или не быт». Критик отвечал на него горячо и определенно: «9 января 16 года, возможно, останется значительной датой в сценической судьбе драм А. Н. Островского. В этот день впервые сделана была попытка пробить бытовой тупик, в котором застряли его замечательные драмы, чтобы вывести их на широкий и бесконечный путь европейской драматургии»<sup>87</sup>. И продолжает: «В беседах с литераторами и критиками я неоднократно высказывал мою „ересь“, что Добролюбов (а за ним и все) умалил значение Островского тем, что втиснул его в рамки „темного царства“ российского». Далее следует впечатляющее описание того, как Мейерхольд с Головиным обратили город Калинов в символ «большого мира», который «чуден и радостен», «пока в нем не появляются люди». «Природа жалуется людям, но люди не жалуется ближних»<sup>88</sup>. Призывы к режиссеру, чтобы он вернул «подлинный город Калинов с его переулками и грязью», Осипов называет «нелепыми требованиями».

Подход к «Грозе» режиссера и художника, полагает Осипов, превращает ее из «национально-бытовой» в «мировую трагедию». «Думаю, — замечает он, — что против такого превращения сам Островский ничего бы не имел»<sup>89</sup>. Осипов, скорее всего, не знал, что это действительно так. Островский хотел ввести «Грозу» в пространство мирового театра. По рекомендации И. С. Тургенева пьеса была переведена на французский язык Э. Дюраном (опубликована в 1889 году вместе с другими пьесами Островского), в том же году в театре Бомарше поставлена в переводе Павловского и О. Метенье. Был еще и перевод А. Легреля, опубликованный в Париже в 1885 году<sup>90</sup>. Сам Островский относился к французской эпопее «Грозы» весьма трепетно, он писал И. С. Тургеневу:

«Я очень высоко ценю умение французов делать пьесы и боюсь оскорбить их тонкий вкус своей ужасной неумелостью»<sup>91</sup>.

Остается рецензия Э. Старка, которая одна перевешивает все отрицательные отзывы<sup>92</sup>. Старк сразу заявляет, что «Гроза» 1916 года — не обычное возобновление, а постановка пьесы Островского «в новых тонах». «Ставить Островского, пережевывая жвачку предыдущих театральных поколений, не образует никакой заслуги для современного режиссера. Да просто и немислимо для него, если только он обладает подлинным художественным чутьем». И Мейерхольда называет как раз тем режиссером, «который в наши дни должен ставить Островского». Обнаруживая в спектакле «бездну вкуса», переплетение «отжившего быта» со «своеобразным романтизмом русской жизни», Старк называет «Грозу» работой «оригинального мастера сцены, идущего глубоко своим путем»<sup>93</sup>.

Продолжая анализ мейерхольдовской «Грозы» в «Петроградских ведомостях», он находит в спектакле «гармоничное сочетание всех элементов театра», неотделимое от сцены «настроение зрелища в тесном смысле слова»<sup>94</sup> и отдает щедрую дань художнику. «Казалось, Головину, сверхкультурному, по-европейски законченному мастеру трудно было бы протянуть руку Островскому...», вышло же «наоборот», потому что «Головин — везде дома»<sup>95</sup>.

Высоко оценивает Э. Старк и Рошину-Инсарову, отмечая новизну ее трактовки еще у Суворина (девять лет назад) и показывая, как теперь «выросла и углубилась» ее Катерина. «Давно мы уже не видели у Рошиной-Инсаровой такой прекрасной игры, соответствующей ее большому и самобытному таланту»<sup>96</sup>.

В отличие от остальных рецензентов «Грозы», похвалил Старк и других ее исполнителей: Н. В. Ростову — Варвару («черноземная такая, себе на уме бойдевка»); Н. Н. Ходотова — Тихона, игравшего «с громадной выдержкой» и «звения-

щим душевным надрывом в финале»; «провинциального сердцеда» Кудряша в исполнении П. И. Лешкова... Не понравились ему только Борис — Ю. М. Юрьев и «представители зла» Дикой — И. М. Уралов и Кабаниха — М. К. Шаровьева. Но был уверен, что «все работавшие над спектаклем пошли тесно рука об руку: художник Головин, давший в „Грозе“ внешний наряд в стиле 40-х годов, режиссер Мейерхольд, поставивший пьесу, артисты, ее разыгравшие»<sup>97</sup>.

И все-таки самый впечатляющий пассаж в рецензии Старка посвящен, как и у многих рецензентов, описанию «оврага за садом в доме Кабановых». Это, пишет он, «целая поэма, служащая восхитительным фоном для той поэмы романтизма, которая здесь разыгрывается! <...> Тут во всей композиции, во всем, как это технически сделано, достигнуто высшее претворение правды жизни в правду искусства»<sup>98</sup>. Этого и добивался Мейерхольд, еще излагая актерам замысел своей «Грозы».

Крайне любопытно, что на волшебство оврага обратил внимание еще М. С. Щепкин в письме К. Д. Галахову, опубликованном в 1914 году («Голос минувшего»). Актер сетовал на то, что его корреспондент не заметил «лучшее место» пьесы: «...как вы упустили из виду два действия (две картины третьего действия. — Г. Т.), которые происходят за кустами? Уже самую новостью они заслужили быть замеченными. А что, если бы это было на сцене? Вот бы эффект был небывалый! (курсив мой. — Г. Т.)»<sup>99</sup>.

Не забыл Э. Старк упомянуть и Аполлона Григорьева («чуткий и тонкий, совершенно не по своему времени критик»<sup>100</sup>), волнующие слова которого просятся в заключение разговора о мейерхольдовской «Грозе»: «Вы не были еще на представлении, но вы знаете этот великолепный по своей поэзии момент — эту небывалую доселе ночь свидания в овраге, всю дышащую близостью Волги, всю благоухающую за-

пахом трав широких ее лугов, всю звучащую вольными песнями, „забавными“ тайными речами, всю полную обаяния страсти глубокой и трагически роковой. Это ведь создано так, как будто не художник, а целый народ создавал тут»<sup>101</sup>.

## Примечания

<sup>1</sup> Руководствуясь Добролюбовым, писавшие о «Грозе» истолковывали его по-советски. Даже в 1970-е гг. «Гроза» подавалась как оптимистическая трагедия. «...Сцену в овраге, которую принято называть сценой „падения“ Катерины, — писал Е. Г. Холодов, — вернее было назвать, напротив, сценой величайшего духовного взлета героини...». И в заключение: «...это первая русская классическая бытовая драма, приближающаяся по своему высокому поэтическому строю, по грозовому накалу конфликта к социальной трагедии» (Холодов Е. Г. А. Н. Островский в 1855–1865 годах // *Островский А. Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1974. Т. 2: Пьесы (1856–1866). С. 677, 678).

Немудрено, что сегодня при обсуждении новых сценических версий «Грозы» (программа «Наблюдатель», телеканал «Культура») приглашенные к разговору дружно (за исключением А. Могучего) заявили, что всегда считали «Грозу» пьесой «кондовой»!

<sup>2</sup> *Таиров А. А.* Мы ставим «Грозу» // 7 дней МКТ. 1924. 18–25 марта. Цит. по: *Таиров А. А.* О театре. М., 1970. С. 296.

<sup>3</sup> «Кабаниха воплощает собой разум быта, Дикой его стихию; Борис и Тихон — оба раздавлены бытом... Кудряш и Варвара берут быт, как пустую, но необходимую форму... <...> В этой среде действует и борется (?) Катерина, не приемлющая быта ни в его сущности, ни в его форме, и погибает в этой борьбе» (*Таиров А. А.* К постановке «Грозы» на сцене Камерного театра // 7 дней МКТ. 1924. № 9. С. 2. Цит. по: Там же. С. 549). Это добролюбовская трактовка «Грозы», хотя Таиров на него нигде не ссылается.

<sup>4</sup> *Державин К.* Книга о Камерном театре, 1914–1934. Л., 1934. С. 135–136.

<sup>5</sup> Там же. С. 137.

<sup>6</sup> Там же. С. 138.

<sup>7</sup> Там же. С. 142.

<sup>8</sup> *Сбоева С. Г.* «Гроза»: Три версии Московского Камерного театра: (На отечественной сцене и в зарубежных турне) // А. Н. Островский: Новые исследования: Сб. ст. СПб., 1998. С. 21.

<sup>9</sup> См. например: *Аничков Е. В.* Традиция и стилизация // Театр. Книга о новом театре: Сб. статей. М., 2012. С. 34.

<sup>10</sup> *Соловьев В. Н.* А. Я. Головин как театральный мастер // Аполлон. 1917. № 1. С. 28.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> *Айхенвальд Ю.* Силуэты русских писателей. М., 1994. С. 263.

<sup>13</sup> Там же. С. 265.

<sup>14</sup> См.: *Айхенвальд Ю.* Отрицание театра (1912) // В спорах о театре: Сб. статей. М., 2012. С. 5–23.

<sup>15</sup> Там же. С. 6.

<sup>16</sup> Григорьев называл его еще и «бурдинизмом», о чем Мейерхольд, скорее всего, не знал. «Бурдинизм» — от фамилии актера Ф. А. Бурдина, к которому критик относился скептически. Чтобы совсем уж не уязвлять ближайшего приятеля Островского, Григорьев придумал «филологическое» происхождение термина — «от латинского слова бурда». «Бурда же значит — плохое пиво, которое хочет выдать себя за пиво, но в сущности пребывает всегда бурдою» (*Григорьев А. А.* Хроника спектаклей: О фальши и пошлости в искусстве // *Григорьев А.* Театральная критика. Л., 1985. С. 340). По существу же критик имел в виду «все выученное, все вымученное, выдавленное из себя, без участия души и с участием бенгальского освещения» (Там же. С. 339).

<sup>17</sup> К началу XX в. практика актерского театра неминуемо превращала быт в жанр. Об этом писал

Юрий Беляев: «Александринский театр давно перестал отражать истинную жизнь и живых людей, во всем приняв установленный тип, и работал по трафарету. Таким образом, все купцы как бы помещались в одном купце, все чиновники — в одном чиновнике, все барышни — в одной барышне и т. д.» (*Беляев Ю. Д.* «Не все коту масленица» // Новое время. 1905. 1 сент. С. 5).

<sup>18</sup> См.: *Мейерхольд В. Э.* К возобновлению «Грозы» А. Н. Островского на сцене Александринского театра: Речь режиссера к актерам (1915) // *Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 1. С. 285–291.

<sup>19</sup> *Григорьев А. А.* После «Грозы» Островского. Письма к Ивану Сергеевичу Тургеневу // *Григорьев А.* Литературная критика. М., 1967. С. 382–383.

<sup>20</sup> *Мейерхольд В. Э.* Статьи... Ч. 1. С. 172.

<sup>21</sup> *Мейерхольд В. Э.* К постановке «Дон Жуана» Мольера (1910) // Там же. С. 195.

<sup>22</sup> *Мейерхольд В. Э.* К возобновлению «Грозы»... // Там же. С. 285.

<sup>23</sup> Там же. С. 289.

<sup>24</sup> Там же.

<sup>25</sup> Там же. С. 290.

<sup>26</sup> Там же. С. 289.

<sup>27</sup> *Соловьев В. Н.* А. Я. Головин как театральный мастер // Аполлон. 1917. № 1. С. 27.

<sup>28</sup> *Зноско-Боровский Е. А.* Русский театр начала XX века. М., 2014. С. 291–292.

<sup>29</sup> *Вл. С.* [Соловьев В. Н.] Петроградские театры // Мейерхольд в русской театральной критике, 1892–1918. М., 1997. С. 315.

<sup>30</sup> *Ю. С.* [Соболев Ю. В.] Лермонтовский спектакль Литературного фонда // Там же. С. 291.

<sup>31</sup> *Гроссман Л.* Три современника: Тютчев — Достоевский — Аполлон Григорьев. М., 1922. С. 42–43.

<sup>32</sup> См.: Научно-исследовательский проект по творческому наследию В. Э. Мейерхольда «Любовь к трем апельсинам», 1914–1916: В 2 т. СПб., 2014. Т. 2. С. 478–484.

<sup>33</sup> В. Э. Мейерхольд — З. Н. Гиппиус. 29 мая 1914. Чадаевка // *Мейерхольд В. Э.* Переписка, 1896–1939. М., 1976. С. 163. Режиссер беспокоился, что автора «Зеленого кольца» может смутить возраст актрисы, бывшей вдвое старше 16-летней гимназистки Финочки.

<sup>34</sup> См.: *Беляев Ю. Д.* В. Ф. Комиссаржевская: Критико-биографический этюд. СПб., 1899. «Этот очерк, — комментирует Ю. П. Рыбакова, — первая книга Беляева и одна из первых книг об актрисе, в которой определены важнейшие черты ее таланта» (*Беляев Ю. Д.* Статьи о театре. СПб., 2003. С. 353).

<sup>35</sup> *Беляев Ю. Д.* < Рощина-Инсарова > // *Беляев Ю. Д.* Статьи о театре. С. 268.

<sup>36</sup> Там же. С. 268, 269.

<sup>37</sup> П. Я. [Ярцев П. М.] Спектакли Рощиной-Инсаровой. «Обнаженная» [пьеса А. Батайля] // Речь. 1913. 4 мая. С. 5.

<sup>38</sup> Там же.

<sup>39</sup> *Чехов М. А.* Путь актера // *Чехов М.* Литературное наследие: В 2 т. М., 1986. Т. 1. С. 145.

<sup>40</sup> П. Я. [Ярцев П. М.] Спектакли Рощиной-Инсаровой. «Обнаженная» // Речь. 1913. 4 мая. С. 5.

<sup>41</sup> Там же.

<sup>42</sup> П. Я. [Ярцев П. М.] Спектакли Рощиной-Инсаровой. «Трактирщица». Пантомима «В ночь карнавала». «Бесчестье» Филиппи // Речь. 1913. 8 мая. С. 4–5.

<sup>43</sup> «Видит»-то Ярцев много зорче других критиков. «У нее сплин, — описывает он героиню Пинеро в исполнении Рощиной, — она страдает оттого, что пришла холода и нет солнца, она кутается в шубу и зарывается в мех на диване у камина. Ее меха, мягкие ткани, рюш у горла — все очень выжется с ее тоненькой фигурой, острыми локтями и худым, немножко мальчишеским лицом с (о) слепыми глазами. В этом изображении есть перекультуренность (модерна! — Г. Т.), лондонские туманы, черты той душевной

пресыщенности, при которой все может быть и нельзя знать, что будет» (П. Я. [Ярцев П. М.] Спектакли Рощиной-Инсаровой. «На полпути» А. Пинеро // Речь. 1913. 5 мая. С. 5). Так что, согласно этому описанию, Рощиной лучше было бы отказаться от Мирандолины, а не от Зои Блондель!

<sup>44</sup> *Василевский Л.* Малый театр. Бенефис Рощиной-Инсаровой // Речь. 1913. 20 мая. С. 3.

<sup>45</sup> Это была вторая Катерина Рощиной-Инсаровой. Первую она сыграла у Суворина еще в 1907 г.

<sup>46</sup> *Койранский А.* Гроза (Малый театр) // Утро России. 1911. 1 сент. С. 4.

<sup>47</sup> Там же.

<sup>48</sup> Там же.

<sup>49</sup> Н. П. Рощина-Инсарова (Пашенного) — знаменитого провинциального актера. Его дочери: старшая Е. Н. Рощина-Инсарова, младшая — В. Н. Пашенная.

<sup>50</sup> Р. М. [Менделевич Р. А.] «Гроза» в Малом театре // Раннее утро. 1911. 1 сент.

<sup>51</sup> Там же.

<sup>52</sup> См.: *Рясов А. Ю.* Режиссерская методология Мейерхольда. Режиссер-новатор и «большой театр»: приемы и методы мейерхольдовской режиссуры исканий и Александринский театр. Saarbrücken, 2012. С. 61–71.

<sup>53</sup> *Гуревич Л.* Александринский театр // Мейерхольд в русской театральной критике, 1892–1918. С. 279.

<sup>54</sup> Цит. по: *Аникст А. А.* Английский театр. Шоу // История западно-европейского театра: В 8 т. М., 1974. Т. 6. С. 18.

<sup>55</sup> *Зигфрид* [Старк Э. А.] Обзор сезона 1913–1914. Цит. по: *Рясов А. Ю.* Режиссерская методология Мейерхольда... С. 66.

<sup>56</sup> *Зноско-Боровский Е. А.* Русский театр начала XX века. С. 285.

<sup>57</sup> Рассказывая об этом инциденте в мемуарном интервью, записанном 9 ноября 1965 г., Рощина говорила: «Он [Мейерхольд] решил так, что не надо павильона, а надо ставить такие квадратные колонны. Я нашла, что ничего особенного здесь нет. <...> Но должен был со мной играть Аполлонский. Он,

когда увидел план этих квадратных колонн, запротестовал и говорит:

— Я не желаю играть.

Я ему сказала:

— Это ничему не мешает, ну колонны и колонны, мало ли бывает квартир с колоннами.

— Нет, если колонны не уберут и не поставят павильон, я играть не стану. Вы со мной не согласны? — Нет, не согласна. Я считаю, что все в порядке.

<...> И вместо него играл Лерский, что было очень обидно, потому что Лерский очень хороший актер, но комический. Это была не его роль. Но ничего не поделаешь» (*Рощина-Инсарова Е. Н.* Непричесанные воспоминания // Радио Свобода. 2007. 26 нояб. URL: <https://www.svoboda.org/a/423169.html> (дата обращения: 22.02.2018)).

<sup>58</sup> *Гуревич Л.* Александринский театр // Мейерхольд в русской театральной критике, 1892–1918. С. 280.

<sup>59</sup> *Гиппиус З. Н.* Зеленое, белое, алое. Вроде послесловия // Собр. соч.: В 15 т. М., 2001. Т. 4. С. 505.

<sup>60</sup> «Роль этой девушки играет молодая артистка А. Тарасова, и играет превосходно, — писал А. А. Койранский. — Она как бы задает тот крепкий, свежий и молодой тон, на котором держится все исполнение. Ее игра — результат той системы внутренней сценической жизни, которая разрабатывается в последние годы Станиславским и в которую заключена тайна художественного реализма как сценической школы» (А. К. [Койранский А. А.] Зеленое кольцо // Московский Художественный театр в русской театральной критике: В 3 т. М., 2007. Т. 2: 1906–1918. С. 691.

<sup>61</sup> Там же.

<sup>62</sup> Фотооткрытки с Финочкой–Тарасовой, рассказывает И. Н. Соловьева, «стали носить с собой фронтовики», с одним из которых, выпускником Морского корпуса А. П. Кузьминым, актриса обвенчалась в Киеве в 1917 г. (См.: *Соловьева И. Н.* Первая студия. Второй МХАТ: Из практики театральных идей XX века. М., 2016. С. 182),

что было куда естественнее умо- зрительного брака героини Тара- совой с Дядей Микой, «потеряв- шим вкус к жизни», но не утратив- шим ее «разумения» (см.: *Гитти- ус З. Н.* Зеленое кольцо // Собр. соч.: В 15 т. Т. 4. С. 424, 454).

<sup>63</sup> *Гиттиус З. Н.* Зеленое, белое, алое. Вроде послесловия // Собр. соч.: В 15 т. Т. 4. С. 505.

<sup>64</sup> Цит. по: Мейерхольд в рус- ской театральной критике, 1892–1918. С. 488.

<sup>65</sup> См. например: *Тамарин Н.* Александринский театр. «Зеленое кольцо». Пьеса в 4 д. соч. З. Гишпи- ус // Там же. С. 307–310.

<sup>66</sup> Цит. по: *Рудницкий К. Л.* Ре- жиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 180.

<sup>67</sup> *Гиттиус З. Н.* Зеленое, белое, алое. Вроде послесловия // Собр. соч.: В 15 т. Т. 4. С. 505.

<sup>68</sup> Цит. по: *Рудницкий К. Л.* Ре- жиссер Мейерхольд. С. 180.

<sup>69</sup> Хроника // Научно-исследо- вательский проект по творческому наследию В. Э. Мейерхольда «Лю- бовь к трем апельсинам», 1914–1916: В 2 т. Т. 2. С. 154.

<sup>70</sup> *Волков Н.* Мейерхольд: В 2 т. М.; Л., 1929. Т. 2. С. 362.

<sup>71</sup> *Лебедев Н.* Александринский театр. «Пигмалион» Бернарда Шоу // Мейерхольд в русской театральной критике, 1892–1918. С. 314.

<sup>72</sup> Там же.

<sup>73</sup> *М. Л.* [Линский М.] Малень- кий фельетон. «Современная бал- лада» // Театр и искусство. 1916. № 3. С. 63–64.

<sup>74</sup> Ее анализ см.: *Титова Г. В.* Блок — Аполлон Григорьев — Мей-

ерхольд // Театрон. 2014. № 2 (14). С. 9–10.

<sup>75</sup> См.: *Линский М.* О «Грозе», Мейерхольде и пр. // Петроград- ская газета (Петербургская газе- та). 1916. 11 янв. С. 5.

<sup>76</sup> *Боцяновский Вл.* Гроза в Алек- сандринском театре // Биржевые ведомости. 1916. 10 янв. С. 4.

<sup>77</sup> *Бенуа А.* «Гроза» в Алексан- дринке // Речь. 1916. 30 сент.

<sup>78</sup> *Беляев Ю. Д.* «Гроза». Алек- сандринский театр // *Беляев Ю. Д.* Статьи о театре. С. 342.

<sup>79</sup> Там же. С. 342–343.

<sup>80</sup> *Боборыкин П. Д.* Воспомина- ния: В 2 т. М., 1965. Т. 1. С. 216.

Цит. по: *Данилова Л. С.* Роль Кате- рины в творчестве русских актрис XIX века // А. Н. Островский: Но- вые исследования. С. 69–70. Не одобрял Боборыкин и «ненуж- ной» мечтательности Катерины– Снетковой, отозвавшейся в Кате- рине–Рощиной.

<sup>81</sup> *Мейерхольд В. Э.* Балаган (1912) // *Мейерхольд В. Э.* Ста- тьи... Ч. 1. С. 229.

<sup>82</sup> *Беляев Ю. Д.* «Гроза». Алек- сандринский театр // *Беляев Ю. Д.* Статьи о театре. С. 343–344.

<sup>83</sup> См.: *Варламова А. П.* «Гроза» в постановке Вс. Мейерхольда (Александринский театр, 1916) // А. Н. Островский: Новые исследо- вания. С. 85–93.

<sup>84</sup> *Вл. С.* [Соловьев В. Н.] Петро- градские театры // Мейерхольд в русской театральной критике, 1892–1918. С. 315.

<sup>85</sup> *Гуревич Л.* Александринский театр. «Гроза» Островского // Речь. 1916. 11 янв. С. 4.

<sup>86</sup> [Без подписи] «Гроза» // Го- лос. 1916. 9 янв.

<sup>87</sup> *Осипов И.* [Абельсон И. О.] «Гроза» А. Н. Островского в поста- новке В. Э. Мейерхольда и А. Я. Го- ловина // Мейерхольд в русской театральной критике, 1892–1918. С. 316.

<sup>88</sup> Там же. С. 317.

<sup>89</sup> Там же. С. 318.

<sup>90</sup> См.: *Островский А. Н.* Собра- ние сочинений: В 12 т. М., 1979. Т. 11. Письма (1848–1880). С. 471.

<sup>91</sup> Островский А. Н. — Тургене- ву И. С. 14 июня 1874. Щелько- во // Там же. С. 470.

<sup>92</sup> Формально у Э. Старка две рецензии на «Грозу» — одна в «Го- лосе», другая в «Петроградских ведомостях». Но, написанные в один день, они читаются как единый текст.

<sup>93</sup> *Старк Э.* Александринский театр // Голос. 1916. 12 янв. С. 4.

<sup>94</sup> *Старк Э.* Эскизы // Мейер- хольд в русской театральной кри- тике, 1892–1918. С. 320.

<sup>95</sup> Там же. С. 321.

<sup>96</sup> Там же. С. 323.

<sup>97</sup> Там же.

<sup>98</sup> Там же. С. 322.

<sup>99</sup> Цит. по: *Прохоров Е.* Коммен- тарии // *Островский А. Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 2. С. 744–745.

<sup>100</sup> *Старк Э.* Эскизы // Мейер- хольд в русской театральной кри- тике, 1892–1918. С. 332.

<sup>101</sup> *Пригорьев А. А.* После «Грозы» Островского. Письма к Ивану Сергеевичу Тургеневу // *Приго- рьев А. А.* Литературная критика. С. 368.

## Письма Зинаиды Николаевны Райх-Мейерхольд Ферапонту Ивановичу Витязеву (Седенко)

*Публикация, вступление и комментарии С.А. Батюто*

Письма заслуженной артистки РСФСР Зинаиды Николаевны Райх-Мейерхольд (1894–1939) руководителю кооперативного книжного издательства «Колос», существовавшего в Петрограде и Москве (1918–1927), Ферапонту Ивановичу Витязеву (Седенко) (1886–1938), хранящиеся в РГАЛИ (Ф. 106. Ед. хр. 133. Л. 1–9), интересны прежде всего тем, что приоткрывают любопытную страницу истории взаимоотношений учителя-наставника и ученицы, в прошлом членов партии эсеров. В середине 1920-х годов, когда Райх и Мейерхольд понадобился опытный советчик в деле организации собственного журнала и издательства при ГосТИМе, Зинаида Николаевна обратилась к Витязеву.

Конечно, на первых порах Райх не скрывала своего интереса «друг друга видеть в разных этапах жизни», однако в письмах раскрываются многие симпатичные черты корреспондентки Витязева — ее отзывчивость к судьбе другого человека, уважение к своему адресату, воспоминания о присущих ему «прекрасных качествах юности: горячности, чувстве товарищества и человеческом хорошем сердце». В двух открытках, посланных из Италии (из Венеции и Флоренции), так легко и непринужденно написанных, сквозит горделивое признание в прошлом скромной «девочки Зины из Бендер»: «Я поняла здесь, что рождена для искусства».

Вместе с тем нельзя не заметить, что письма З. Н. Райх свидетельствуют об известных способностях к «руководству» или «руководящей деятельности» их автора, что вряд ли можно отнести только на счет хорошей актерской игры: так, в пись-

ме 4 она уже отдает «распоряжения» своему адресату относительно того, как следует поступить с рукописью Н. Д. Волкова («По получении, если можно, сдайте в набор»); а направляя к Витязеву секретаря журнала и издательства (письмо 7), пишет следующее:

«Прошу

- 1) поговорить о статьях для журнала,
- 2) об регистрации издательства,
- 3) об тонком еженедельнике (смету)».

И даже если дело обошлось без консультаций со стороны Вс. Мейерхольда (во что верится с трудом), констатируем, что Райх обнаружила наличие деловой хватки и практической смекалки, столь необходимых в затеваемом предприятии — создании при ГосТИМе собственного журнала «Афиша ТИМ» и издательства.

В то же время признание Райх — «Ваш магазин такой богатый» — свидетельствует о соответствующем ассортименте книжной продукции, предлагаемой «Колосом» в Москве, и хорошо поставленном им деле книжной торговли. Судя по всему, некоторые практические советы Витязева в деле устройства издательства и выпуска журнала также пригодились, о чем свидетельствует открытка к нему, посланная уже Вс. Мейерхольдом и датированная 1926 годом (см. Приложение).

1

Милый Ферапонт Иванович!

Ученик нашей мастерской Злобин (1) передал мне ваш привет. Спасибо. Приятно, что слова Ваши обо мне — хорошие.

Я очень бы хотела, чтобы Вы как-нибудь зашли к нам. Поглядели бы мое

творчество — ребят моих. И вообще любопытно друг друга видеть в разных этапах жизни. Заходите. Дома всегда в воскресенье от 4–8, а ежедневно от 5 до 7. Адрес: Новинский бульвар, д. 32, кв. 45 (во дворе налево и еще раз налево, крыльцо в углу).

Еще вот что: Ваш магазин такой богатый — отберите (если это не трудно и возможно) маленькую детскую библиотечку и пришлите моим детям (2). На них не накупишься.

Мой горячий привет.

*Зинаида Мейерхольд-Райх*

7/XI — 23 г.

Ф. И.! Прилагаю записки, дающие возможность Вам и Вашим друзьям бесплатно побывать в двух театрах. Советую вам посмотреть «Озеро Люль» (3) и «Доходное место» (4) в Театре Революции (5).

1. *Злобин* Зосима Павлович (1901–1965) — студент государственных высших режиссерских мастерских (ГВЫРМ) в 1921–1923 гг., затем актер Театра им. Мейерхольда (ГосТИМа), преподаватель биомеханики, хореограф. Последние годы жизни (1962–1964) работал в московском Театре экспериментальной пантомимы (Эктемим).

2. Имеются в виду: *Есенина* Татьяна Сергеевна (1918–1992) — журналист, литературовед, после эвакуации во время войны осталась жить и работать в Ташкенте; *Есенин* Константин Сергеевич (1920–1986) — советский спортивный журналист, специалист по футболу. По специальности инженер-строитель. Участник Великой Отечественной войны, кавалер трех орденов Красной Звезды и Отечественной войны I степени, медали «За оборону Ленинграда».

Дети Есенина после выселения из квартиры в Брюсовом пер. сохранили и спрятали архивы С. А. Есенина и В. Э. Мейерхольда на даче в Балашихе, которая была куплена З. Н. Райх на гонорар от четырех-

томного собрания сочинений Есенина (часть наследства).

3. Премьера спектакля «Озеро Люль» по пьесе А. Файко в Театре Революции (режиссер Вс. Мейерхольд, художник В. Шестаков) состоялась в день написания письма, 7 ноября 1923 г.

4. Спектакль по пьесе А. Н. Островского «Доходное место» поставлен Вс. Э. Мейерхольдом также в 1923 г. В роли Полины — Мария Бабанова.

5. Театр Революции был одним из первых драматических театров, созданных в советское время. Он открылся в октябре 1922 г. на основе расформированного Театра революционной сатиры. Часть труппы Теревсата, пополненная артистами других московских театров, и составила новый театр. С 1922 по 1943 г. назывался Театром Революции; с 1943 по 1954 г. — Московским театром драмы, затем — Московским театром им. Вл. Маяковского. Здание театра из красного кирпича располагается на Большой Никитской ул., д. 19. Зрительный зал театра вмещает 1232 места.

В 1922–1924 гг. театр возглавлял Вс. Э. Мейерхольд.

## 2

2/XII–24 г. <Рукой Ф. И. Витязева: от З. Н. Райх-Мейерхольд.>

Звонила Вам, Ферапонт Иванович, много раз, чтобы сказать, что получила письмо от Тоси Кюрто. По письму он тот же ребенок, милый юноша, каким был в Бендерах. Я ему ответила уже. Сообщаю Вам его адрес, на случай, если захочется написать ему пару строк: Харьков, улица Гоголя, № 6, квартира военных. Анатолию Александровичу Кюрто (1).

Ваш телефон не работает. Хотела с Вами условиться о времени, когда придете к нам.

А как поживают книжечки для ребят? Привет Вам от Вс<еволада> Эм<ильевича>.

*Зинаида Райх*

1. *Кюрто* Анатолий Александрович (1893–?) — из семьи военных, выпускник первого набора школы прапорщиков 1914 г., затем служил на командных должностях в Красной армии. В 1930 г. был репрессирован и сослан в Сиблаг.

3

15/XII–24 г.

Дорогой Ферапонт Иванович!

Направляю к Вам свою приятельницу, которую Вы знаете. Очень прошу Вас помочь ей устроиться где-нибудь на работу. Она второй год без работы, ей это сейчас совершенно необходимо. Взываю к Вашему человеческому лику — ибо лик этот — самое лучшее в Вас! Пожалуйста, как следует отнеситесь к просьбе, не отмахивайтесь легковесным обещанием. Буду страшно Вам благодарна. Если исполните просьбу — буду знать, что еще не все потеряли свои прекрасные качества юности: горячность, чувство товарищества и человеческое хорошее сердце. Всего доброго!

*Зинаида Мейерхольд-Райх*

4

<почтовая открытка>

Москва, ул. Герцена, 22 (Б. Никитская) магазин «Колос» (1)

Ферапонту Ивановичу Витязеву

3.VII 25 г.

Ферапонт Иванович, говорила накануне отъезда с директором нашего театра коммунистом Иваном Сергеев<ичем> Зубцовым (2). Он советует не делать кооп<еративное> т<оварищес>тво, а наш театр имеет право иметь издательство по уставу. Тем лучше, не правда ли? Он с Вами будет видеться. Заключила условие на перевод книги Сары Бернар с Волковым (3). Рукопись будет готова 1 авг<уста>. По получении, если можно, сдайте в набор. Библиотеку для меня (4) организуйте до 200 рублей. Сейчас вам денег не прислала, перед отъездом каждый грош дорог.

*Зина Райх*

1. Московский магазин «Колоса» — приобретенный у кооперативного товарищества издательского и печатного дела «Задруга», существовавшего в Москве с 1911 по 1922 г. по адресу Б. Никитская (Герцена), 22. Ставил целью организацию сбыта колосовских изданий в Москве.

2. Зубцов Иван Сергеевич (1890–?) работал в Театре им. Мейерхольда сначала как режиссер-лаборант, с 1925 г. как директор театра. В июне 1927 г. был назначен директором Театра Революции (до 1937 г.). Затем переведен в Камерный театр.

3. Волков Николай Дмитриевич (1894–1965) — советский драматург и либреттист, теоретик театра, автор монографии о Мейерхольде в двух томах (1929). Возможно, был заказан перевод книги С. Бернар «L'art au théâtre», вышедшей в Париже в 1923 г.

4. См. об этом выше в п. 1, 2.

5

<почтовая открытка>

15 VII 25 г. Лидо–Венеция (1)

Russia Moskva

Б. Никитская, 22,

Книжный магазин «Колос»

Ферапонту Ивановичу Седенко

Дорогой Ферапонт Иванович!

В Венеции так замечательно, что Вы действительно обязаны дать себе разок праздник и приехать в Италию. Вы получите здесь такое наслаждение!.. Она вычеркнет у Вас черные минуты Вашей жизни и даст наивысшую радость бытия. Нельзя вечно жить в работе — необходимы дни почти полного отрыва от нее и полного радования жизни. Подумайте о том, что вы окончательно упустите то небольшое, что Вам осталось от молодой жизни. Привет от Вс<еволода> Эм<ильевича>.

*Зина Райх*

1. Лидо (итал. Lido) — цепочка песчаных островов, отделяющих Венецианскую лагуну от Адриатики. Главный остров ар-

хипелага (Лидо), находящийся всего в 20 мин хода на моторной лодке от города, славится своими пляжами.

6

<почтовая открытка>

Флоренция, 28 VII 25 г.

Дорогой Феррапонт Иванович!

Во второй раз пишу Вам. Пью кьянти за ваше здоровье и от всего сердца желаю Вам побывать в Италии. Как поживает наше издательство? (1) Не забыли ли Вы своего прекрасного обещания о театр<альной> библиотеке для меня? (2) Я очень счастлива, что девочка Зина из Бендер (3) попала в Италию. Я поняла здесь, что рождена для искусства.

Привет от Всеволода Эм<ильевича>.  
Ваша *Зина Райх*

1. Вероятно, речь идет об издательстве «Театральный Октябрь».

2. Просьба З. Н. Райх о подборе книг уже театральной тематики для нее самой из магазина «Колоса».

3. *Райх* Зинаида Николаевна родилась 21 июня (3 июля) 1894 г. в с. Ближние Мельницы вблизи Одессы в семье железнодорожного машиниста Райха Николая Андреевича (имя при рождении — Райх Аугустус, родился в Силезии), члена РСДРП с 1897 г. В 1907 г. из-за участия отца в революционных событиях семья выслана из Одессы в Бендеры. В Бендерах Зинаида окончила 8 классов гимназии Веры Герасименко, из которой была исключена по политическим мотивам. В Curriculum vitae Ф. И. Витязева находим: «Летом и осенью 1911 г. Витязев по поручению ЦК партии социалистов-революционеров восстанавливал организации на юге России в Одессе, Кишиневе, Аккермане, Николаеве, Херсоне, Тирасполе и других городах. Своей базой Витязев сделал г. Бендеры Бессарабской губернии, где он поддерживал живую связь с местной учащейся молодежью, организуя ряд кружков партии

социалистов-революционеров. Из учениц Витязева по Бендерам можно назвать Зинаиду Николаевну Райх, ныне артистку, активного члена ВКП (б), жену В. Э. Мейерхольда» (*Батюто С. А.* Феррапонт Иванович Седенко (Витязев) (1886–1938): штрихи к биографии известного революционера, исследователя, библиографа, библиофила и издателя // Петерб. библ. шк. 2017. № 1 (57). С. 83–84). С 1913 г. З. Н. Райх состояла членом партии эсеров, в 1917 г. работала секретарем-машинисткой в редакции эсеровской газеты «Дело народа» в Петрограде, где встретила с Сергеем Есениным и стала его второй женой (до 1921 г.). Их дети — Т. С. Есенина и К. С. Есенин — впоследствии были усыновлены В. Э. Мейерхольдом (мужем З. Н. Райх с 1922 г.). В 1920 г. в газете «Правда» было помещено объявление о том, что З. Н. Райх вышла из партии эсеров в середине 1917 г.

В данном случае Райх лишь напомнила своему корреспонденту о месте их первого знакомства.

7

5 X — 25 г.

Дорогой Феррапонт Иванович!

Направляю к Вам Зинаиду Вениаминовну, которая с сегодняшнего дня является секретарем нашего журнала (1) и издательства (2).

Прошу

- 1) поговорить о статьях для журнала,
- 2) об регистрации издательства,
- 3) об тонком еженедельнике (смету).

Привет!

*Зинаида Райх*

1. Возможно, речь идет о журнале «Афиша ТИМ». Номера с 1 по 4-й выходили в 1926–1927 гг.

Первый номер датирован 1 мая 1926 г. Издательство «Театральный Октябрь». Тираж 5000 экз. Типография «Мысль печатника». Объем 1 п.л. Ответственный

редактор — Вс. Мейерхольд. Адрес редакции: Б. Садовая ул., 20.

Предполагалось, что журнал будет выходить 1 и 15 числа каждого месяца. «Издающая организация» — Театр им. Вс. Мейерхольда.

В «аннотации» к номеру первому указано: «Программы спектаклей Театра им. Вс. Мейерхольда. Краткие характеристики явлений театральной жизни как хроникерского, так и сатирического типа, анонсы и объявления (театральные и торговые)».

2. В том же 1926 г., например, в издательстве «Театральный Октябрь» были изданы отдельной брошюрой «Биографии студентов I выпуска (1926) ГЭКТЕМАС» (вошли биографии Е. Бенгис, Э. Гарина, П. Егорова, З. Райх, А. Кельберера, С. Коза-

кова, Н. Охлопкова, И. Савельева, Н. Сибиряка (автобиография) и В. Федорова).

### Приложение

18.8. 26 г. Москва

Ферапонт Иванович, прошу Вас сообщить мне: где и когда я мог бы повидаться с Вами. Мне очень необходимо как можно скорее говорить с Вами. В пятницу <ищу> 20, суб<боту> 21 и воскр<есенье> 22 меня не будет в Москве. Звоните ко мне в понедельник около 11 ч<асов> утра.

Приветы Зин<аиды> Ник<олаевны> и мой

*Вс. Мейерхольд*

(РГАЛИ. Ф. 106. Ед. хр. 105. Открытое письмо В. Э. Мейерхольда Ф. И. Витязеву (Седенко).)

А. П. Сологуб

## Испанские «театры-манифесты» 1920-х годов

В 1926 году в Мадриде начинает работу независимая театральная группа под названием «Эль Мирло Бланко» (El Mirlo Blanco — Белая ворона<sup>1</sup>) — под крылом супругов Рикардо и Кармен Монне де Бароха, прямо в их доме номер 34 по улице Мендисабаль.

Центральной, то есть режиссерской, фигурой в этом собрании творческих личностей — любителей театра был Сиприано де Ривас Чериф (1891–1967). Впоследствии этому человеку предстоит занять место первого режиссера в стране: уже в 1930-е он будет ставить спектакли в Театро Эспаньоль, старейшем крупном государственном театре. В 1926-м Ривас Чериф еще молод и делает первые шаги на своем творческом пути.

### **«Сами приготовили — сами съели»: театр в новых терминах**

Режиссер вспоминал об «Эль Мирло Бланко»: «Мы никогда не были друзьями ни с Пио, ни с Рикардо Барохой, но его запоздалый брак с американкой, правда каталонского происхождения и с каталонской фамилией, сыграл значительную роль в литературном и художественном мире... <...> ...Раз в неделю после ужина в их доме... собирались некоторые из всегдатаев кафе „Регина“ и „Энар“, Валье-Инклан, который был старым приятелем Рикардо еще со времен художественного общества в „Кафе де Леванте“, тоже посещал наши приятные собрания»<sup>2</sup>. Итак, в «Эль Мирло» принимал участие и ключевой автор так называемого «поколения 98 года» (Generación del 98) Рамон дель Валье-Инклан (1866–1936),

из всего «поколения» театру наиболее близкий.

Валье-Инклан, как и Ривас Чериф, был озабочен театральной ситуацией в Испании. Театр в то время был отсталым, зрителя приучили к мелодраме и развлекательным музыкальным спектаклям, а дряхлеющая монархия во главе с королем Альфонсом XIII только радовалась существующему положению дел: то, что можно было увидеть в театре, уводило зрителя принципиально далеко от мысли о жизни, о «себе и своих обстоятельствах». Таким образом, если где-то и можно было устроить театр, противоположный государственному, то есть экспериментальный и современный, как в Европе, так это у кого-нибудь дома. Например, в столовой (в своих мемуарах Р. Бароха уточняет, что театр располагался в их доме не где-нибудь, а в столовой<sup>3</sup>).

«Рикардо [Бароха] читал нам кое-что из своих драматических сочинений, и... мне взбрело в голову устроить камерный театр в том же самом месте (в доме семьи Бароха. — А. С.) и назвать его „Театро дель Мирло Бланко“, в том же пародийном духе, что „Летучие мыши“, „Синие птицы“ и „Золотые петушки“ — как именовали себя иные экзотические труппы из России и Германии, которые ездили тогда по Европе»<sup>4</sup>. Таким образом, название театра — «Эль Мирло Бланко», или «Белая ворона», — читается как программное. Черифу, с одной стороны, хотелось вписываться в общеевропейский театральный контекст, примыкать к авангардному движению, с другой — подчеркнуть маргинальность предприятия, обозначить, что их театр

даже в кругу остальных подобных — «белая ворона».

О своем положении в «Эль Мирло» Чериф вспоминает: «...то, что донья Кармен Монне де Бароха назначила меня режиссером своего камерного театра, было хорошо воспринято остальными друзьями, которые были заняты в нем»<sup>5</sup>. Под остальными подразумеваются актеры, драматурги-актеры и просто драматурги (разделение на обязанности нередко отсутствовало) — Хосефина Бланко, Фернандо Гарсиа Бильбао, Франсиско Виги, Синдульфо де ла Фуэнте, Мария Арискета де Абреу, Раймонде де Бэк (венгерка), Кармен Бароха, Кармен Монне, Пио и Рикардо Бароха, Беатрис Галиндо, Кармен Хуан, Агустин Амор и другие<sup>6</sup>.

Самым активным из дома Бароха был Рикардо (1871–1953), о котором следует сказать отдельно. Брат известного писателя, представителя «поколения 98 года» Пио Барохи, в «Эль Мирло Бланко» выступал как автор пьес (драмы «Моряки-баски» (*Los marinos vascos*, премьера 7 февраля 1926<sup>7</sup> года) и «Колдовство» (*Maleficio*, премьера 26 марта 1927 года)), как сценограф и как актер. Ривас Чериф пишет о нем: «Рикардо, что явствует из его второй, итальянской фамилии Несси<sup>8</sup>, претендовал на то, чтобы его воспринимали как человека эпохи Возрождения<sup>9</sup>: он был немножко гравером, художником, прозаиком и драматургом, но, по правде говоря, успеха в этих делах не достиг...»<sup>10</sup>.

Сценографией занимались, как пишут М. Аснар Солер и Х. Агилера Састре, Рикардо Бароха, Кармен Монне и Фернандо Миньони<sup>11</sup>. Однако они не называют имени Сальвадора Бартолоцци, оформившего не один спектакль «Эль Мирло Бланко». Испанские исследователи говорят об участии в «Белой вороне» художника Фернандо Миньони, но эта информация не подтверждается другими источниками, в первую очередь репертуарной сводкой Д. Доэрти и М. Вильчес де Фрутос, где

творческая группа каждой постановки «Эль Мирло Бланко» названа поименно<sup>12</sup>. Про Миньони, напротив, известно, что он был соратником другого «пионера» испанской режиссуры — Грегорио Мартинеса Сьерры, в его Театро де Арте.

Для экспериментального театра в целом характерно не разделение обязанностей, а их совмещение. Так, Сиприано де Ривас Чериф был не только идейным вдохновителем театра и режиссером, но и актером, а также драматургом (20 марта 1926 года была поставлена его пьеса «Транс» (*Trance*)). Устройство «Эль Мирло Бланко» определила коллективность искусства театра. Об этом шла речь уже в письме Валье-Инклана к Ривасу Черифу от 12 декабря 1922 года: «Театр это не индивидуальное искусство, он все еще хранит что-то от религиозного экстаза, в состоянии которого возводились соборы... <...> Без великого народа... не было театра. Могли быть все — поэты, философы, критики, романисты и художники. Но драматурги и архитекторы — нет. Потому что их искусства — искусства коллективные»<sup>13</sup>. Нет сомнения, что Ривас Чериф в этом вопросе был абсолютно солидарен с Валье-Инкланом, хотя позже он и будет с иронией говорить об «Эль Мирло», перефразируя третью «Сатирическую летрилью» Кеведа<sup>14</sup>: «Сами приготовили, сами съели тот театр Хуана Паломо»<sup>15</sup>.

Апломб Рикардо Барохи и Кармен Монне отразился на имидже «Эль Мирло Бланко»: «Это был камерный театр для избранных, который интеллектуалы делали для интеллектуалов, приглашенных заблаговременно, чтобы заполнить крошечный зал (продавалось всего 50 билетов на представление), при этом цена была космической — 20 песет»<sup>16</sup>. Каждый спектакль в среднем игрался три раза: называемый на французский манер «avant première» (пред-премьерный показ) — в субботу, следующий — «première» или «matinée» (премьера или утренник) — в воскресенье днем,

последний показ давался в воскресенье вечером и назывался «centième», что означает сотое представление<sup>17</sup>.

### Шаг вперед:

#### «яростная динамика» эсперпенто

Впервые «Эль Мирло Бланко» открыл свои двери зрителям 7 февраля 1926 года. В тот вечер было показано три коротких спектакля: «Прощай, богема» Пио Барохи, «Моряки-баски» Рикардо Барохи и образующие один метадраматический сюжет пролог и эпилог эсперпенто Рамона дель Валье-Инклана «Рога дона Ахинеи».

Постановка именно этих частей пьесы, по сути — диалога дона Чудило и дона Манолито, беседующих о судьбах театра, не могла не восприниматься как манифест театра. Валье-Инклан в этом тексте дает отпор коммерческому, устаревшему, развлекательному театру, являющемуся следствием отсталости Испании в социальном и политическом смысле. Галисийский драматург считает необходимым изменить театр, «эсперпентизировать» его, для чего и создан жанр эсперпенто, соединяющий трагедию и фарс; с одной стороны, жестко критикующий общество, с другой — театр.

О том, как был показан обрамляющий основное действие сюжет из «Рогов дона Ахинеи», известно мало. Но по крайней мере мы можем быть уверены, что в постановке участвовали куклы, дон Чудило и дон Манолито, их озвучивал Ривас Чериф. Бродячего кукольника Дядюшку Фиделя с «кукольной каруселью на плечах»<sup>18</sup> играл поэт Франсиско Виги (Vighi), романс слепца пел Фернандо Гарсия Бильбао<sup>19</sup>. А историю из романа о почестях, свалившихся на дону Ахинею за «отмытую» кровью честь, прямо во время действия, на глазах у зрителей зарисовывал тогда еще одиннадцатилетний мальчик Хулио Каро Бароха<sup>20</sup>, племянник Рикардо и Пио.

Следующая точка пересечения Валье-Инклана и Риваса Черифа — спектакль «Сговор на крови», премьера которого со-

стоялась 8 мая 1926 года. Эту пьесу драматург написал специально для «Эль Мирло Бланко»<sup>21</sup>, а в ее постановке принимал самое деятельное участие. Что сказало на тексте. Даже ремарки короткого «Сговора на крови», входящего в цикл пьес Валье-Инклана «Вертеп алчности, похоти и смерти», написаны так, будто автор пишет сам спектакль. Например: «Бочком протиснувшись в дверь, Проньера шмыгает в дом и, стуча клюкой, исчезает. Девчужка, презрительно отвернувшись, поет, стоя на пороге. Вдали заливаются псы; на перекрестке залитых лунным светом дорог возникает тень парня-точильщика»<sup>22</sup>; или: «Облако одевает в траур луну. Вспугнутой тенью протрусил через лужайку белый пес. Фигура Девчужки исчезла во мраке, и только ее песня заполняла ночь. Шаги парня-точильщика гулким эхом разорвали тишину над лужайкой»<sup>23</sup>. Четко прописаны световая и звуковая партитуры. Эти ремарки необычны тем, что специфически театральные реалии прорисованы в них с помощью поэтического слова, образа. В этом принципиальность авторского подхода, так осуществляется попытка перехода литературы для театра в собственно сценический текст. Неудивительно, что Валье-Инклан сам занимался постановкой света и актерской пластики.

Это, конечно, не был спектакль в стиле восточного теневого театра с тростевыми куклами и экраном, по которому скользили персонажи-тени. Опираясь на статью Х. Г. Ольмедильи, мы можем заключить, что кукол не было вообще и актеры играли в живом плане. Критик говорит всего о двух измерениях, в которых существовали тени персонажей, «хотя для этого пришлось пожертвовать почти всем освещением трехмерных тел актеров»<sup>24</sup>. Спектакль игрался почти в полной темноте, и, вероятно, тени, которые отбрасывали актеры, создавали атмосферу ноктюрна.

Триада, объединяющая все пьесы цикла, — алчность, похоть и смерть — движет

героями «Сговора». Валье-Инклан стилизует мрачный сюжет под народное поверье. Эстетически пьеса тяготеет к формам примитивного, наивного театра, проникнутого inferнальным фольклорным колоритом. Девчущка, Проныра, Трактирщица, Точильщик и в финале Фигура со штуцером — вот герои, чья речь и поэтична, и груба. Точильщик приворожен Девчущкой, та приказывает ему обойти землю, что он и делает. Проныра и мать Девчущки Трактирщица навязывают ей некоего богатого жениха, который так и не появляется на сцене. Девчущка противится замужеству: «Что мое, то мое, и все тут. <...> Тело у меня есть»<sup>25</sup>. Хотя, если она тень, никакого тела у нее быть не может. Зато есть то, чем наличие тела чревато: жажда другого.

Девчущка поет: «Ой, сейчас я лопну! / Ой, помру от смеха! / У меня на юбке / Спреди прорехал!»<sup>26</sup> Вождедеющий Девчущку Точильщик возвращается. В их диалогах то и дело возникает образ нечистого. Точильщик говорит: «Эй, чертяка, заруби себе на носу: все, что тут между твоим покорным слугой и этой девчоночкой произойдет, навеки в тайне сохрани, а не то я тебе рога обломаю»<sup>27</sup>. Девчущка разрезает руку ножом и прижимает ее к губам Точильщика, совершается сговор на крови, за которым следует убийство. Но кто убит и какую роль сыграла в этом Фигура со штуцером, остается загадкой.

Спектакль поражал скрупулезной выверенностью каждой детали, что отметили все критики, приписывая эту заслугу режиссеру Черифу. Сценографом, как и во всех спектаклях «Эль Мирло Бланко», был Рикардо Бароха, за свет отвечал, как говорилось выше, сам Валье-Инклан. Магда Донато, работавшая с Черифом еще в 1921 году в любительском «Театро де ла Эскуэла Нуэва», писала: «В „Сговоре на крови“ игра света, отвечающая характеру этого „ауто для театра теней“, подчеркивает гармоничную стилизацию декораций: фасад домика, обрамленного трагически-

ми тополями одного цвета. На фоне этой гравюры, временами подсвеченной лунным светом, сияли изящные костюмы Кармен де Хуан»<sup>28</sup>. У Глории Рэй Фаральдос в статье «Пио Бароха и Эль Мирло Бланко» тоже есть описание сценографии спектакля: «В глубине ночной пейзаж, на первом плане — ограда и дом, с рабочим окном и дверью. Сквозь окно видна комната, в которой происходит одна из сцен»<sup>29</sup>. То есть можно предположить, что было реализовано то, о чем Валье-Инклан писал Черифу: «Установить принцип трех единств, как во времена Просвещения, в яростной динамике; последовательная смена пространств, чтобы внушить мысль о высшем единстве атмосферы и объеме во времени; лирическая интонация целого поверх интонации героя. Все это обостряется при воплощении, в котором эмоциональные возможности формы, света и цвета — едины, как в стихотворении...»<sup>30</sup>.

Это подтверждается самой пьесой: во-первых, интонационно ремарки отличаются от речи персонажей своей утонченной поэтической образностью, во-вторых, пространство у Валье-Инклана тщательно продумано, важно, что часть действия происходит снаружи «у колоды с водой», в которой отражается лунный свет, а кульминационная и финальная части — в доме. Последняя ремарка: «Бродяга снимает со спины точильный круг и просовывает в окно тощую ногу. Гасит свет в спальне Девчущки. Неясная тень в плаще и со штуцером пересекает лужайку и стучится в дверь. Скрипит задвижка, приоткрывается створка, и фигура воровски проскакивает в щель. С лужайки доносится пророческий вой белого пса. Тень Девчущки мелькает в оконном проеме. Во вскинутой вверх руке сверкают при свете луны лезвия ножниц. Мелькание теней. Слышится крик и стук падающего тела. Напряженная тишина. В раскрытое окно четыре руки свешивают куклу с торчащими из груди ножницами. По всей деревне лают собаки»<sup>31</sup>.

Позднее спектакль продолжил свою жизнь в экспериментальном театре «Разбитый кувшин», или «Эль Кантаро Рото».

### **Кивок в сторону испанской классики**

Одно из театральных событий ноября 1926-го в определенном смысле показательно в истории отношений Валье-Инклана и сцены. Бесконечно любя Шекспира и даже написав под его влиянием цикл из трех пьес «Варварские комедии», Валье-Инклан также ценил достижения собственно испанского театра. Автор приветствует его в цикле эсперпенто «Вторник карнавала» (или «Марсы карнавала», возможны оба варианта перевода), где пародируются такие вещи, как «Врач своей чести» Кальдерона («Рога дона Ахинеи»), «Севильский озорник, или Каменный гость» Тирсо де Молины и «Дон Хуан Тенорио» испанского романтика Хосе Соррильи («Парадная тройка покойника»).

2 ноября, в День поминовения усопших, по традиции, установившейся в театре с конца XIX века, играли «Дона Хуана Тенорио» Соррильи (ведь в этой пьесе чудо сильнее справедливости: грешника от кары за оскорбление статуи Командора спасает любовь покойной монахини-ангела доньи Инес). Традиционный показ пьесы в программе экспериментального «Эль Мирло Бланко» появился благодаря Валье-Инклану. В контексте того, что драматург в мае того же года опубликовал свою версию мифа о Дон Жуане — эсперпенто «Парадная тройка покойника», это событие вовсе не выглядит неожиданным.

Зато неожиданный оборот принял ход этого спектакля. Во время представления суфлирующий Дон Рамон бросился на сцену, не в силах вынести плохой игры актера, и сам доиграл сцену. Завернувшись в черный плащ и наспех прикрыв бороду столовой салфеткой, Валье-Инклан декламировал текст доньи Бригиды, дуэньи, подстрекающей монашку Донью Инес

поддаться обольщению севильского озорника.

«Сомневаюсь, чтобы дон Хосе Соррильи когда-либо принимал дань лучше или значительнее, чем в тот... день»<sup>32</sup>, — вспоминал Хулио Каро Бароха, один из самых юных участников экспериментального камерного театра семьи Бароха.

Необходимо отметить, что в 1920-е годы обостряется тенденция ставить не столько пьесу Соррильи, сколько пародию на нее. Например, будучи студентами Мадридской резиденции, это проделывали для своих Ф. Гарсиа Лорка, С. Дали и Л. Бунюэль в 1924 и 1925 годах. Как и положено, авангард сначала разбирается с прошлым, и эти отношения с традицией показательны — обнаруживают глубину и серьезность грядущих обновлений.

### **Экивок в сторону Клейста: театр «Разбитый кувшин»**

«Эль Кантаро Рото» (*El cántaro roto*) — театр, организованный по инициативе Валье-Инклана в культурном центре Сиркуло де Бельес Артеc (*Círculo de Belles Artes*<sup>33</sup>) на улице Алькала в Мадриде. М. Аснар Солер и Х. Агилера Састре говорят об «Эль Кантаро Рото» как о новой версии «Эль Мирло Бланко», которая отличалась острым желанием Валье-Инклана высказаться против драматических сочинений современников — от Бенаvente до Альварес Кинтеро<sup>34</sup>. Все в том же письме Ривасу Черифу он писал: «Я, вечно молодой революционер, хотел бы, если говорить начистоту, чтобы театральная реформа, какой бы она ни была, началась с расстрела Кинтеро»<sup>35</sup>.

Дословный перевод названия театра — «Разбитый кувшин» — недвусмысленно отсылает к знаменитой комедии Генриха фон Клейста. Мы не располагаем сведениями о том, что произведения Клейста были поставлены в Испании до 1950-х годов или что они были переведены на испанский язык до этого времени. Сам

Валье-Инклан немецкого не знал. Остается думать, что интеллигенция знакомилась с творчеством немецкого романтика по французскому переводу. Однако все равно остается загадкой, почему испанские театроведы не пишут о связях «Эль Кантаро Рото» и пьесы Клейста. Тем более что оснований для сопоставления предостаточно.

Одно из главных — известнейшая статья Клейста 1810 года «О театре марионеток». Она написана от первого лица с вставками диалога повествователя с господином Ц., любителем театра марионеток, «сколоченного на рыночной площади»<sup>36</sup>. Клейст пишет: «Я выразил свое удивление тем, какого внимания удостаивает он [господин Ц.] эту изобретенную для толпы разновидность изящного искусства. Мало того, что он считает ее способной к более высокому развитию, какое, кажется, занимает и его самого»<sup>37</sup>. Вспоминаются герои пролога и эпилога «Рогов дона Ахинеи», интеллектуалы дон Манолито и дон Чудило, диалог которых, конечно, более ироничен, но тоном близок к манифестальному. (Именно исполнением этого диалога открылся театр «Белая ворона».) В обоих случаях утверждается идея о марионетке как о более совершенном артисте, чем человек.

Клейст говорит о жеманстве, которое не дает актеру-человеку отринуть саморефлексию и сосредоточить сознание в «центре тяжести движения», а не на себе. То ли дело марионетка: «Ибо жеманство, как вы знаете, появляется тогда, когда душа (*vis motrix*) [движущая сила (лат.) — прим. пер.] находится не в центре тяжести движения, а в какой-либо иной точке. Поскольку машинист, дергающий за проволоку или за нитку, ни над какой другой точкой, кроме этой, просто не властен, то все остальные члены, как им и надлежит, мертвы, они чистые маятники и подчиняются лишь закону тяжести — прекрасное свойство, которого не найти у подавляю-

щего большинства наших танцовщиков»<sup>38</sup>. Об избавлении от «слишком человеческого» беседуют и герои Валье-Инклана:

Д о н Ч у д и л о. <...> Моя эстетика в том, чтоб подняться выше скорби и смеха; так, наверно, покойники говорят между собой о живых.

Д о н М а н о л и т о. А почему вы предполагаете, что воспоминания мертвых носят именно такой характер?

Д о н Ч у д и л о. Потому что мертвые уже не могут умереть. А все наше искусство родилось из сознания, что мы в один прекрасный день исчезнем. Это сознание приравнивает людей друг к другу куда больше, чем французская революция.

Д о н М а н о л и т о. Вы, дон Чудило, хотите уподобиться богу!

Д о н Ч у д и л о. Мне хотелось бы смотреть на этот мир с того берега. Я согласен с моим родственником... который на вопрос, кем он хочет быть, ответил: «Я? Покойником»<sup>39</sup>.

По Клейсту, Бог — это бесконечное сознание, а марионетка — отсутствие всякого сознания, то есть в обоих случаях свобода от человеческих чувств, которую проповедует дон Чудило. Но если немецкий автор говорит об актере, который лишается «грации», как только начинает задумываться о себе и своих действиях на глазах у других, то испанский — о зрителе, которому предлагается мыслить критически и не отождествлять себя с персонажем (площадное кукольное представление восхищает Валье-Инклана тем, что актер-мастак булуду разыгрывает спектакль, в первую очередь, чтобы повеселить самого себя — как в модели *teatrum mundi*, потому кукольник и подобен Богу).

Интересно также сопоставление темы зеркала в эссе о марионетке и в концепции эсперпенто. У Клейста зеркало вогнутое, у Валье-Инклана — кривое. «Но как две линии, пересекающиеся по одну сторону

от какой-либо точки, пройдя через бесконечность, пересекаются вдруг по другую сторону от нее или как изображение в вогнутом зеркале, удалившись в бесконечность, оказывается вдруг снова вплотную перед нами, так возвращается и грация, когда познание словно бы пройдет через бесконечность...

— Стало быть, — сказала я немного рассеянно, — нам следовало бы снова вкусить от древа познания, чтобы вернуться в состояние невинности?

— Конечно, — отвечал он, — это последняя глава истории мира»<sup>40</sup>. Понимая «грацию» как естественность, Клейст говорит об этом как о состоянии человека до грехопадения, то есть о состоянии, приближенном к божественному. Парадоксально и прекрасно звучит замысел вернуться в Эдем тем же путем, каким человечество его покинуло. Дать двум уже пересекшимся лучам пересечься еще раз — пустить их в «бесконечность» — в зазеркалье вогнутого зеркала, собирающего в отражении лучи снова в одну точку. Вторично съесть плод с древа познания — вернуть грацию.

А так выглядит план Валье-Инклана — уже без библейских аллюзий, более конкретный — трансформировать абсурд испанской жизни: «Испания — это гротескная деформация европейской цивилизации. Самые прекрасные образы в кривом зеркале становятся абсурдными... Деформация перестает быть таковой, когда она основывается на точном математическом расчете. Моя нынешняя эстетика заключается в том, чтобы трансформировать классические нормы с помощью математики кривого зеркала»<sup>41</sup>, — скажет «от автора» Макс Эстрелья, главный герой эсперпенто «Светочи богемы». Здесь намерение не менее грандиозно и парадоксально, чем у Клейста. Отразить в кривом зеркале классический сюжет и жизненный/современный испанский (потом сплести их в пьесу), чтобы в итоге, когда

результат сам окажется зеркалом — то есть попадет на сцену, — искривленное испанское общество, взглянувшее на «отражение», нормализовалось...

И Клейст и Валье-Инклан оба «смотрят с другого берега», но — каждый со своего, первый — с берега физики и законов отражения в сферических зеркалах, второй — с математического, где минус на минус дает плюс.

### **Шаг назад: к Просвещению**

Валье-Инклан говорит: «В мою концепцию укладываются хорошие и плохие пьесы — это почти что одно и то же, — главное, что они предназначены театру»<sup>42</sup>. В подтверждение своим словам он поставил на сцене пьесу Леандро Фернандеса де Моратина «Новая комедия, или Кафе» (*La comedia nueva o El café*). Леандро Моратин, или Моратин младший (1760–1828), сын драматурга Николаса Фернандеса де Моратина, был убежденным просветителем. Знаменитую «Новую комедию», «острую сатиру на бездарных драматургов, заполнивших сцену»<sup>43</sup>, он пишет в 1791 году. Валье-Инклан обращается к Моратину, чувствуя переключку своей и его эпох — упадок театра. В монографии Х. Агилеры Састре и М. Аснара Солера пьеса охарактеризована как «неоклассицистская метафора, говорящая о необходимости перемен на сцене»<sup>44</sup>, этим она и вдохновила создателей спектакля.

Действие двухактной пьесы происходит в кафе. Центральный герой дон Элеутерио написал стихотворную пьесу «Великая осада Вены» (при этом сама «Новая комедия» принципиально написана Моратином в прозе), чтобы расплатиться с долгами. Перед премьерой дон Элеутерио, его жена, юная сестра, приятель дон Серрапио и театральный критик дон Эрмохенес в кафе обсуждают будущий успех. Просвещенный театрал дон Антонио заинтригован, в то время как дон Педро,

другой типичный интеллеktуал своего времени, не хочет идти на новую пьесу, так как считает, что современный театр уступает старым комедиям. Из-за остановившихся часов педанта дона Эрмохенеса компания опоздала на спектакль и появилась в зале в момент освистания пьесы. После спектакля, одинаково не понравившегося дону Антонио и дону Педро, последний, видя, что у дона Элеутерио четверо детей, проникается жалостью и предлагает горедраматургу работу, если тот пообещает больше никогда не писать для театра<sup>45</sup>.

Премьера состоялась 19 и 20 декабря 1926 года. Валье-Инклан, режиссер, окружил вниманием каждую деталь действия. Под его руководством работали мастера декораций Сальвадор Бартолоцци и Лопес Рубьо и художник по костюмам М. Иглесиас<sup>46</sup>.

О том, как это было на сцене «Эль Кантаро Рото», подробно пишет журналист и актриса Магда Донато: «Нет нужды говорить об историчности костюмов в пьесе Моратина, этого относительно легко добиться, на нашей сцене это смотрится уже достаточно вульгарно и отошло на второй план.

Сложна (или редка) гармония форм и цветов, единая интонация, которая страшно любит кропотливость и тщательность, дабы избежать неровности тонов, неприятной контрастности, но уже не только между одним и другим костюмом, но и между костюмами и декорациями.

И крайне важно возвращение к художественному костюму, в котором содержится дух прошлой эпохи.

Это и есть то прекрасное, не считая вспомогательной исторической работы и хорошего вкуса, что было возвращено из прошлого доном Рамоном дель Валье-Инкланом и его художниками в костюмах комедии Моратина.

<...>

Отбор цветных деталей, гойевская интенсивность тонов, например, сочетание

желтого и темно-лилового в костюме дона Серапио; красный костюм дона Эрмохенеса; сложный оттенок сюртука дона Педро; разнообразие тонов зеленого... и многое-многое другое составляет редчайшую и утонченную мозаичную работу, при которой... любая пьеса... лишь составная часть гармонично слаженного целого.

Частью этого прекрасного целого является также декорация кафе умеренных тонов, скромная по внешнему облику и по „атмосфере“<sup>47</sup>.

О театральном пространстве в «Сиркуло де Бельес Артес» Валье-Инклан отзывается критично: «это кустарщина»<sup>48</sup>. Сцена в глубину была 1 метр 30 сантиметров, что было крайне неудобно для расположения мебели: «В „Кафе“ занавеса недостаточно, чтобы скрыть столы, актеры не могут передвигаться, — возмущался дон Рамон и, как человек, ценящий художественные возможности света, добавлял: плюс к этому — ужасная электропроводка»<sup>49</sup>.

«Эль Кантаро Рото» просуществовал считанные дни — 19 и 20 декабря были показаны «Сговор на крови» и «Новая комедия, или Кафе», а 28 декабря — «Арлекин, ученик аптекаря, или Претенденты на Коломбину» (*Arlequin, mancebo de b6tica o los pretendientes de Colombina*) Пио Барохи, спектакль, возникший тоже еще в период «Эль Мирло Бланко». В дальнейшем из-за конфликта Валье-Инклана с руководством «Сиркуло» театр был закрыт.

Несмотря на краткость существования театров «Эль Мирло Бланко» и «Эль Кантаро Рото», их деятельность — революционная, просветительская, художественная — оставила значимый авангардный след в истории испанского театра. Во-первых, их репертуар был крайне далек от бытовавших на всех сценах Мадрида пьес. Во-вторых, в театрах был принципиален цельный — *режиссерский* подход к организации сценического действия. В-третьих, их сценография была действенной и кон-

цептуальной, а не описательно-изобразительной. И, в-четвертых, актерская игра ориентировалась на условный театр, имела место импровизация как способ сценического существования (основанная на принципе искусства площадного кукольного

театра булулу, к которому Валье-Инклан апеллирует в прологе к «Рогам дона Ахинеи» и который Ривас Чериф использовал не только в спектакле по прологу и эпилогу этой пьесы, но и позже, в 1960-е, давая одиночные представления булулу<sup>50</sup>).

## Примечания

<sup>1</sup> У В. Ю. Силюнаса название театра переведено как «Белый щеголь» (см.: *Силюнас В. Ю.* Испанский театр // История западноевропейского театра: В 8 т. М., 1988. Т. 8. С. 114), однако во фразеологическом словаре испанского языка под ред. Э. И. Левинтовой (М.: Русский язык, 1985) дан перевод идиомы «mirlo blanco» — «белая ворона» (буквально: белый дрозд, т. е. не существующая в природе птица).

<sup>2</sup> *Rivas Cherif C. de.* Retrato de un desconocido: Vida de Manuel Azaña. Barcelona; Buenos Aires; México, 1981. P. 145.

<sup>3</sup> См.: *Baroja R.* Valle-Inclán en el Tenorio // Valle-Inclán visto por... Madrid, 1973. P. 189.

<sup>4</sup> *Rivas Cherif C. de.* Retrato de un desconocido: Vida de Manuel Azaña. P. 145–146. Ривас Чериф еще в 1923 г. написал об одном из «театров-птиц» в статье «Синяя и другие перелетные птицы» в журнале «Ла Плюма».

<sup>5</sup> *Rivas Cherif C.* El teatro ¿es arte o industria? Aficionados y profesionales // Heraldo de Madrid. 1926. 24 julio. P. 5.

<sup>6</sup> См.: *Aguilera Sastre J., Aznar Soler M.* Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891–1967). Madrid, 1999. P. 111.

<sup>7</sup> Р. Лима приводит дату 8 февраля 1926 г. (см.: *Lima R.* The dramatic world of Valle-Inclán. Woodbridge, 2003. P. 36). Мы ориентируемся на репертуарную сводку, составленную Д. Доэрти и М. Ф. Вильчес де Фрутос для книги «Мадридская сцена между 1918 и 1926 годами» (La escena madrileña entre 1918 y 1926: análisis y documentación. Madrid, 1990).

<sup>8</sup> Настоящее имя писателя — Рикардо Хуан Гуальберто де ла Сантисима Тринидад Бароха и Несси. Часть «Несси» досталась Рикардо от матери Кармен Несси, у которой были итальянские корни.

<sup>9</sup> Ривас Чериф, надо полагать, имеет в виду желание Р. Барохи проявить себя сразу в нескольких искусствах, подобно Леонардо да Винчи. По этой причине Ривас Чериф и иронизирует над тем, что вторая фамилия Барохи итальянская — Несси. В отличие от своего брата Пио Барохи, который тоже был Несси, Рикардо старался подчеркнуть свою причастность к «итальянскому».

<sup>10</sup> *Rivas Cherif C. de.* Retrato de un desconocido: Vida de Manuel Azaña. P. 145.

<sup>11</sup> См.: Ibidem.

<sup>12</sup> См.: *Dougherty D., Vilches de Frutos M.* La escena madrileña entre 1918 y 1926.

<sup>13</sup> *Valle-Inclán R. M. del.* Carta a Cipriano Rivas Cherif (1922) // La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias. Madrid, 1999. P. 430.

<sup>14</sup> Летрилья Ф. де Кеведо имеет следующий рефрен «Yo me soy el rey Palomo: / yo me lo guiso y yo me lo como» («Я сам себе король Паломо, / сам ем и сам себе готовлю» — пер. автора статьи).

<sup>15</sup> *Rivas Cherif C. de.* Retrato de un desconocido: Vida de Manuel Azaña. P. 146.

<sup>16</sup> *Aguilera Sastre J., Aznar Soler M.* Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891–1967). P. 110.

<sup>17</sup> См.: Ibidem. P. 112–113.

<sup>18</sup> *Валье-Инклан Р. М. дель.* Рога дона Ахинеи // *Валье-Инк-*

*лан Р. М. дель.* Избранное. Л., 1969. С. 550.

<sup>19</sup> См.: *Aguilera Sastre J.* De “La reina castiza” a “Divinas palabras”: Rivas Cherif ante el teatro de Valle-Inclán // Valle-Inclán, 1898–1998: Escenarios: Seminario internacional, Universidade de Santiago de Compostela, nov.-dic., 1998. Santiago de Compostela, 2000. P. 453.

<sup>20</sup> См.: *Aguilera Sastre J., Aznar Soler M.* Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891–1967). P. 242.

<sup>21</sup> *Aguilera Sastre J.* De “La reina castiza” a “Divinas palabras”: Rivas Cherif ante el teatro de Valle-Inclán // Valle-Inclán, 1898–1998: Escenarios. P. 452.

<sup>22</sup> *Валье-Инклан Р. М. дель.* Стровор на крови / Пер. с исп. В. Михайлова // Избранное: В 2 т. М., 1986. Т. 1. С. 380.

<sup>23</sup> Там же. С. 382.

<sup>24</sup> *Olmedilla J. G.* Teatro de cámara “El Mirlo Blanco”. Un estreno de Valle-Inclán en casa de Baroja // Heraldo de Madrid. 1926. 11 mayo. P. 4.

<sup>25</sup> *Валье-Инклан Р. М. дель.* Стровор на крови // Избранное. Т. 1. С. 381.

<sup>26</sup> Там же. С. 384.

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> *Magda Donato* [Nelken C.] Lo decorative en la escena. El Mirlo Blanco // Heraldo de Madrid. 1926. 26 junio. P. 1.

<sup>29</sup> *Ray Faraldos G.* Pio Baroja y “El Mirlo Blanco” // Revista de la literatura. 1985. № 93. Enero-jun. P. 124. Цит по: *Vela Cerveza D.* Salvador Bartolozzi (1881–1950). Ilustración grafica. Escenografía. Narrativa y teatro para niños: [tesis doctorado]. 1996. Zaragoza, 1996. P. 455.

<sup>30</sup> *Valle-Inclán R. M. del. Carta a Cipriano Rivas Cherif (1922) // La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias. Madrid, 1999. P. 430.*

<sup>31</sup> *Валье-Инклан Р. М. дель. Сговор на крови // Избранное. Т. 1. С. 386.*

<sup>32</sup> *Caro Baroja J. Recuerdos valleinclanesco-barojiano. Цит. по: Lima R. The dramatic world of Valle-Inclán. P. 36.*

<sup>33</sup> Содружество Изыщных Искусств.

<sup>34</sup> См.: *Aguilera Sastre J., Aznar Soler M. Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891–1967). P. 243.*

<sup>35</sup> *Valle-Inclán R. M. del. Carta a Cipriano Rivas Cherif (1922) // La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias. P. 430.*

<sup>36</sup> *Клейст Г. Избранное. М., 1977. С. 512.*

<sup>37</sup> Там же. С. 514.

<sup>38</sup> Там же. С. 515.

<sup>39</sup> *Валье-Инклан Р. М. дель. Погадона Ахинеи // Избранное. С. 545.*

<sup>40</sup> *Клейст Г. Избранное. С. 518.*

<sup>41</sup> Цит. по: *Сильонис В. Ю. Испанская драма XX века. М., 1980. С. 103.*

<sup>42</sup> *Valle-Inclán R. M. del. Carta a Cipriano Rivas Cherif (1922) // La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias. P. 430.*

<sup>43</sup> *Плавский З. И. Литература Испании. От зарождения до наших дней. СПб., 2005. Т. 1. IX–XVIII вв. С. 485.*

<sup>44</sup> *Aguilera Sastre J., Aznar Soler M. Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891–1967). P. 117.*

<sup>45</sup> См.: *Fernández-Díaz D.-F. La comedia nueva es siempre nueva: recepción y crítica entre 1900 y 1928 // Episcenion. 2014. № 2. Jul. P. 51–63.*

<sup>46</sup> См.: *Vela Cerveza D. Salvador Bartolozzi (1881–1950). Ilustración gráfica. Escenografía. 1996. P. 39.*

<sup>47</sup> *Magda Donato [Nelken C.] Lo decorativo en la escena. El Mirlo Blanco // Heraldo de Madrid. 1926. 26 junio. P. 1.*

<sup>48</sup> [Sin firma] Pleito, artístico // Heraldo de Madrid. 1927. 1 enero. Цит. по: *Vela Cerveza D. Salvador Bartolozzi (1881–1950). Ilustración gráfica. Escenografía. P. 38.*

<sup>49</sup> Ibidem.

<sup>50</sup> См.: *Aguilera Sastre J., Aznar Soler M. Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891–1967). P. 242.*

О. Н. Мальцева

## Сценическая полифония Юрия Любимова по пьесе А. С. Грибоедова «Горе от ума»

Премьера спектакля «Горе от ума — Горе уму — Горе ума» состоялась 30 сентября 2007 года.

Режиссер-постановщик — Юрий Любимов. Композитор — Владимир Мартынов. Художник — Рустам Хамдамов. Режиссер — Анатолий Васильев. Пластика движений — Андрей Меланьин. Хормейстер — Татьяна Жанова. На момент премьеры распределение ролей было следующим. Павел Афанасьевич Фамусов — Феликс Антипов. Софья Павловна — Елизавета Левшина или Анна Хлесткина. Лизанька — Полина Нечитайло. Алексей Степанович Молчалин — Александр Лырчиков. Александр Андреевич Чацкий — Тимур Бадалбейли или Игорь Миркурбанов. Полковник Скалозуб С. С. — Иван Рыжиков. Наталья Дмитриевна Горич — Илзе Лиєпа. Платон Михайлович Горич — Юрий Ардашев. Князь Тугоуховский — Дмитрий Межевич. Княгиня Тугоуховская — Маргарита Радциг. Шесть дочерей Тугоуховских — Екатерина Рябушинская, Елена Посоюзных, Александра Басова, Елена Манышева, Юлия Россикова, Александра Кузнецова. Графиня Рюмина (бабушка) — Мария Полицеймако. Графиня Рюмина (внучка) — Мария Матвеева. Антон Антонович Загорецкий — Сергей Трифонов. Старуха Хлестова — Татьяна Сидоренко. ГН — Сергей Подколзин. ГД — Эрвин Гааз. Репетилов — Дмитрий Высоцкий. Петрушка и несколько говорящих слуг — Виктор Карпеко, Сергей Цимбаленко, Олег Толкунов. Арапка, служанка Хлестовой, — Пуани Давила или Мбумба Раисса.

Каждый из трех вариантов заглавий пьесы, которые рассматривал Грибоедов,

по-своему связан с ее существом. Каждый из них по-своему отражает и содержание спектакля, вероятно, поэтому режиссер дал своему спектаклю тройное название.

Текст пьесы предстал в постановке существенно сокращенным. А спектакль в целом длится полтора часа без перерыва. Здесь перед нами комедия не в четырех действиях, как в пьесе, а в одном. Причем работа сценариста, в роли которого выступил Ю. Любимов, была направлена не только на сокращение текста, но и на содержательное его изменение.

Исключенными оказались многие фрагменты, отсылающие к реалиям времени написания пьесы. Например, реплики на французском языке и реплики, связанные с ориентацией русского общества на Францию. А также — фразы, посвященные конкретным подробностям русского быта, например: «Душ тысячки две родовых», «Ведь только здесь и дорожат дворянством», «Все тот же толк, и те ж стихи в альбомах», «Ну что ваш батюшка? все английского клоба...», «А тетушка? <...> / Все фрейлиной Екатерины Первой?» Исключены и реплики, которые по смыслу не утратили своей актуальности, но звучат как архаичные для уха сегодняшнего человека, например такие: «Ах, боже мой, он карбонари!», «Он вольность хочет проповедать!» При этом в связи с сегодняшней международной конфигурацией оставлены, например, строки «Ах, если рождены мы все перенимать, / Хоть у китайцев бы нам несколько занять».

Местами текст преобразован, что также связано со стремлением заменить приметы XIX века на особенности, характерные

для современной российской жизни. Например, если в пьесе: «Все по-французски, вслух, читает, запершись», то в спектакле: «Все по-английски...». Вместо «Вот вам софа» стало «Вот кресло вам». Обращенность спектакля к сегодняшнему дню акцентируется и введенными режиссером повторами отдельных фрагментов текста. Так происходит, например, со строками «Как посравнить да посмотреть / Век нынешний и век минувший...» из монолога главного героя, которые вслед за Чацким хором повторяют все участники спектакля.

В значительной мере подверглись сокращениям многословные риторические фигуры и пространные монологи. Особенно те их части, реплики или фрагменты реплик, которые содержат назидания, нравоучительные суждения, такие, как «А все Кузнецкий мост, и вечные французы...». Большой частью вымаран один из ключевых монологов Чацкого как обличителя нравов «А судьи кто?» Исчезли части реплик, которые имеют монологический характер, подобные этой: «Так, отрезвился я сполна, / Мечтанья с глаз долой, и спала пелена...». Купированы многие афористичные высказывания героев, затертые от частого употребления. Например: «Ведь надобно ж зависеть от других. <...> В чинах мы небольших», «Все врут календари», «Свежо предание, а верится с трудом», «Ну как не порадеть родному человечку!..»

Стремление по возможности избежать патетики или хотя бы снизить ее градус реализуется и особенностями сценического воплощения текста. Например, нарочито нейтральной интонацией произнесения реплик, ставших поговорками. Излишняя для современного уха пышность высказываний героев снижается или преодолевается обрывом многих, с детства всем знакомых, сентенций, который по этой причине особенно заметен и воспринимается как демонстративный. Или, напротив, — введенными в действие многочисленными повторами отдельных реплик или их ча-

стей. Скажем, строку «И в воздух чепчики бросали!» из реплики Чацкого тут же повторяет хор женщин, которым в это мгновение становятся все участницы спектакля. Кроме того, часть реплик остраивается их вокальной подачей.

Время от времени возникают подсказки суфлера и мини-диалоги с ним актеров. Суфлер на протяжении всего спектакля находится у рампы под зонтом, раскрытым в сторону сцены. Он, вопреки суфлерской традиции, подсказывает с такой громкостью, чтобы слышал и зритель. Актер же в той или иной словесной форме пытается дать понять суфлеру, что подобная помощь ему не нужна и чтобы тот не мешал действию: или обычным «Тс-с-с...», или, в других случаях, довольно резко, заявляя, что он помнит. Все это также «режет» фигуры речи, свойственные героям пьесы и воспринимающиеся сегодня как излишне многословные и витиеватые, и по-своему остраивает реплику, исключая возможность ее пафосного звучания.

Поскольку патетика, риторика и склонность к пространным монологам свойственна в пьесе прежде всего Чацкому, являющемуся у Грибоедова главным резонером, то перечисленные метаморфозы текста способствуют трансформации на сцене именно этого героя. К тому же на его роль были назначены актеры, отличающиеся внутренней сдержанностью, — Игорь Миркурбанов и Тимур Бадалбейли. Последнему режиссер на репетиции даже заметил: «Он [Чацкий] скрытный, но не так, как ты». При этом Любимов, чтобы еще больше сбить романтический флер, и так вроде бы минимально присущий персонажу, который намечался у актера, сделал пояснение о герое, которого он хочет видеть в спектакле: «Он не Чайльд Гарольд».

Чацкий Тимура Бадалбейли напоминает внешностью Грибоедова, чему, как ни странно, не мешает разница причесок: известный по портретам щеголеватый чуб

писателя — и бритая голова актера. На сценическом герое круглые очки и черный шейный платок по моде грибоедовского времени. Впрочем, подобные платки можно видеть и на наших современниках. Герой появляется в наряде, также не привязанном жестко к определенному времени: в длинном кожаном дорожном плаще, перепоясанном ремнем, высоких сапогах с заправленными в них клетчатыми брюками, а позднее — в длинном сюртуке, в котором можно явиться и на бал грибоедовской эпохи, и на современную светскую вечеринку. Может быть, только цилиндр — дань традиции и времени написания пьесы, да и тот мы видим в руках героя.

Герой Тимура Бадалбейли умен, ироничен, проницателен и немногословен. Подобно многим соотечественникам, современникам зрителей, он, вероятно, неплохо знаком с жизнью за пределами России. Возможно, именно там, за границей, герой не только получил образование, но и успешно работает. Этот уже не молодой, средних лет человек трезво оценивает происходящее вокруг. Но рад видеть родные пенаты. В его устах сакраментальное признание: «Когда ж постранствуешь, воротисься домой, / *И дым Отечества нам сладок и приятен!*» — звучит вполне искренне.

Лишенный иллюзий относительно открывшейся ему действительности и ближайших перспектив страны, он, в отличие от героя пьесы, не клеймит ее, перечисляя бесконечные несуразные подробности здешней жизни. И лишь сдержанно бросает:

Здесь нынче тон каков  
На съездах, на больших,  
    по праздникам приходским?  
Господствует еще смешенье языков:  
Французского с нижегородским?

Реплика эта, несмотря на вопросительные интонации, звучит у него не вопросом, пусть и риторическим, а утверждением об

отсутствии каких-либо изменений в стране. Лишенный сентиментального отношения к ней и соотечественникам, герой не скрывает своего интереса к ним. Искренен он и в своем порыве при первой встрече с Софьей, устремляясь к ней с цветком в руке. И — в сдержанно выраженном страдании, которое вызвано ее холодностью к нему. Он отнюдь не циник, как показалось некоторым рецензентам.

Но сдержанность не мешает герою вести себя непринужденно. Он не склонен оглядываться на окружающих и делает то, что считает нужным. Именно так он поступает на балу по отношению к арапке. У Грибоедова ее нет среди действующих лиц пьесы. Старуха Хлестова лишь упоминает о ней:

От скуки я взяла с собой  
Арапку-девку да собачку;  
Вели их накормить ужю...

В спектакле Чацкий приглашает арапку на танец. И умело совершает с ней тур под музыку знаменитого грибоедовского Вальса Ми-минор. За танцем, разумеется, с нескрываемым интересом и удивлением наблюдают гости Фамусова. Похоже, этот невинный поступок, не меньше, чем брошенная Софьей фраза, становится в спектакле поводом оклеветать героя, который к этому моменту одним своим независимым поведением уже вызывает всеобщее изрядное раздражение. Именно эту его независимость не могут простить герою.

При всей своей ироничности и трезвости взгляда на реальность этот Чацкий доброжелателен к окружающим, что по своему также выдает в нем человека, отдалившегося от родных мест, где в таких отношениях между людьми ощущается явный дефицит. В финале, одолеваемый досадой, герой не демонстрирует ее и не бросает, подобно герою пьесы, «Бегу, не оглянусь, пойду искать по свету, / Где оскорбленному есть чувству уголок!..» Он

покидает фамусовское собрание, эту новоявленную светскую тусовку или, может быть, московскую тусовку на все времена, растерянным и подавленным. Его последние слова лишены гордого восклицания хлопающего дверью грибоедовского героя «Карету мне, карету!» В спектакле слуга объявляет: «Карету!» А Чацкий удивленно вопрошает: «Мне?» И, словно опомнившись, подтверждает: «Карету».

Так же лишены пафоса и назидательные высказывания Фамусова. Взгляды Чацкого не вызывают в нем ни испуга, ни возмущения. И, например, в его репликах «Опасный человек!», «Да он властей не признает!» слышится ерническая насмешка. А пассаж «Строжайше б запретил я этим господам / На выстрел подбегать к столицам» произносится им, скорее, с усталостью, цинизмом, а также по привычке ворчать. К тому же с лица героя при этом не сходит равнодушная улыбка.

Вообще на примере беседы Чацкого и Фамусова до прихода Скалозуба можно увидеть существенные черты показанного в спектакле социума. Разговор героев выглядит беседой ретрограда и современно мыслящего человека, тем, что бывало и будет, время от времени повторяясь, представлявая измененным лишь в незначительных деталях. Особенно очевидным это становится перед самым приходом полковника. Реплика «Пожалуйста, сударь, при нем остерегись... <...> ...И завиральные идеи эти брось» — звучит под музыку как речитатив. При этом Фамусов, срочно меняя халат на сюртук, пританцовывает, жестикулируя в такт музыке. Пританцовывает и Лиза, помогающая ему переодеваться. И музыка, и напевная декламация, и танец остраивают содержание реплики и делают происходящее похожим на многократно разыгрывавшуюся прежде и в очередной раз представляемую сценку. А Чацкий явно знает наперед, что может сказать ему Фамусов, и потому, особо не вслушиваясь, привычными жестами дири-

жирует происходящим. Как архетипы, которыми давно воспринимаются герои грибоедовской пьесы и которые воспроизводятся в каждую эпоху, предстают все участники фамусовской вечеринки. Ничего неожиданного в них для Чацкого, как и для нас, нет. Потому нет и столкновения общества и Чацкого, как оно показано в пьесе. Некоторую остроту отторжению героем окружающего мира придает его любовная драма.

Главный элемент сценографии — множество узких вертикальных матерчатых ширм белого цвета, а изменяющаяся подсветка в ходе спектакля придает им и другие тона. В обычном состоянии, слегка перекрывая друг друга, ширмы образуют изящную «стенку» из находящихся друг на друга ширм-полосок. Эти высокие, в два человеческих роста, ширмы выглядят легкими, их в ходе действия без труда передвигают в разных направлениях, при этом плоскости ширм остаются параллельными зеркалу сцены. Все вместе они могут полностью перекрывать второй план или быть рассредоточенными в сценическом пространстве слева и справа, так что становится видно находящееся в центре второго плана вертикальное зеркало, которое множит количество фигур на вечеринке у Фамусова. При изменении положения ширм меняются конфигурации пространства действия, которые могут ассоциироваться с разными помещениями фамусовского дома.

Актеры постоянно играют с ширмами. При этом в одних случаях ширмы, оставаясь самими собой, одновременно ассоциируются с какими-то конкретными предметами. Например, со стенами фамусовского дома. В других случаях они становятся абстрактной вещью для игры. Или — одновременно и тем, и другим. В ходе спектакля персонажи меняют расположение ширм относительно друг друга, как это делает, например, в одном из эпизодов Молчалин. Герой следует за Софьей,

идушей за «стенкой», и помогает отодвинуть каждую из очередных ширм, приоткрывая девушку и делая ее видимой для зрителей. Та, продолжая свое движение, скрывается за очередной ширмой, которую он также отодвигает, и так далее. Здесь ширмы могут восприниматься и как вещи для игры, и как ряд дверей, которые герой предупредительно открывает перед девушкой. Сосборив и прихватив ширму где-то на уровне середины ее высоты, то один, то иной герой игриво выглядывает то с одной, то с другой ее стороны, производя части реплики. Или в другой сцене каждый из участников спектакля, подобным образом прихватив ширму, закручивает ее относительно самой себя, в результате та выглядит как два соединенных вершинами треугольника. Затем отпускает ее — и перед нами возникает ряд раскручивающихся ширм. Или, стоя за «стенкой», участники спектакля поднимают нижние края расположенных перед ними ширм, постепенно приоткрывая себя. В этих случаях ширма ассоциируется именно и только с абстрактной вещью для игры.

Нередко сам характер передвижения ширм помогает создать определенное настроение эпизода. Как, например, в сцене прибытия Чацкого, когда во многом именно благодаря передвижению в быстром темпе ширм то вправо, то влево, происходящему под динамичную музыку, возникает ощущение суматохи в доме Фамусова. Герой мечется, едва не запутываясь в этом встретившем его хаосе. А, скажем, после объявления о прибытии Скалозуба участники спектакля передвигают ширмы с видимой тщательностью, как бы поправляя их и приводя в порядок фамусовский дом в ожидании желанного гостя. Порой движение ширм участвует в изменении напряженности действия. Так происходит, например, после изрядно обросшей подробностями сплетни о сумасшествии Чацкого. Здесь ширмы начинают сами по себе резко и беспорядочно перемещаться друг

относительно друга одновременно с хаотичным движением фамусовских гостей, что усиливает динамику зрительного ряда спектакля и обеспечивает дополнительное драматическое напряжение. Укажем и на одну из последних сцен, с открытием Софьи, связанным с Молчалиным, с заблуждением Фамусова относительно происходящего в его доме, наконец, с прозрением Чацкого. Здесь атмосфера общего смятения усиливается медленным, нерешительным передвижением ширм и столь же нерешительным их приподниманием и опусканием.

Светлые, кажущиеся невесомыми, бесшумно скользящие ширмы создают мир, который ощущается воздушным, едва ли не бесплотным. Им помогают в этом легкие хайтековские, сделанные из прозрачного материала стулья и маленькие столики, на колесиках и без них. А также — прозрачные пластмассовые веера и букли на головках героинь. Своеобразному воплощению происходящего перед нами способствует и упомянутая игра с ширмами, когда то ли стены становятся предметом для игры, то ли предметы для игры оборачиваются стенами.

Порой возникает ощущение бесплотности и сценических персонажей. Оно усиливается, например, в те моменты, когда, находясь за ширмами, герои предстают на них в виде легких теней, напоминающих пушкинские рисунки на полях рукописей. Или, уже по эту сторону ширм, персонажи вдруг оказываются освещенными так, что выглядят плоскими силуэтными фигурами.

Во многих сценах с помощью специального освещения происходит удвоение персонажей с помощью теней, отбрасываемых ими на стену из ширм. И даже утроение, поскольку многие из них отбрасывают не одну тень, а, например, две, как Фамусов, когда он, сидя в кресле, распакает утром Молчалина и Софью, которых «Бог не в пору вместе свел». Подобное

умножение персонажей придает развертываемой перед нами картине оттенок фантазмагоричности.

На эффект своеобразного «развоплощения» работает и то, что все, за редким исключением, героини спектакля поставлены на пуанты, одеты в платья, похожие на длинные балетные пачки, и передвигаются балетным шагом. Именно с общего балетного танца спектакль и начинается. И дальше в ходе действия пользуются танцевальными жестами и шагом все героини спектакля, не исключая Чацкого. Героини, как заправские балерины, могут, словно невзначай, сесть на шпагат. Как это делает, например, Софья. Отдельные эпизоды полностью выражены языком балета. Так происходит, например, когда в танце, прощаясь, никак не могут расстаться утром Молчалин и Софья, в то время как Лиза пытается «выпроводить» кавалера: «Ну что же стали вы? поклон, сударь, отнесите. / Подите, сердце не на месте». И даже нетерпеливо выслушивая назидания Фамусова, Лиза и Софья то встают на пуанты, то совершают танцевальные полуобороты и приседания.

Или, например, в ходе разговора Чацкого и Скалозуба неожиданно, под музыку, предвещающую недоброе, в танце выходят встревоженные участницы спектакля, то и дело резко останавливаясь и указывая в одну и ту же сторону, будто видят там нечто ужасное. Этот массовый танец переходит в танцевальный дуэт Софьи и Лизы, которые потрясены разыгравшейся с Молчалиным «трагедией», его падением с лошади: «Ах! боже мой! упал, убили!» Во время беседы с Чацким о Молчалине Софья вдруг одним жестом словно продолжает прерванный танец. Выражая свое страдание, она склоняется головой к тыльной стороне кисти приподнятой руки. В танце же героиня ведет и беседу с пострадавшим Молчалиным.

То есть архетипические персонажи российской действительности, герои пье-

сы, давно разошедшейся на поговорки, трансформируются у Любимова в персонажей бесконечно воспроизводимого действия. Вместе с тем возникает одна из сквозных тем спектакля — тема действительности, уподобленной повторяющемуся фантазмагорическому представлению.

Вторая параллельно развивающаяся тема создается свойственной театру Любимова открытой театральной игрой. Такая игра ведется в этом спектакле весьма разнообразно, с использованием многих средств. В связи с этим, кроме сказанного, следует добавить следующее.

Первый эпизод представляет собой игру теней на ширмах. Мы видим сначала статичные, затем, под зазвучавшую музыку, ожившие теневые фигуры участников бала. И — игру света, изменяющую цветовую тональность сценического пространства. Дальше характер игры меняется. Каждая из фигурок-теней выставляет по эту сторону ширм уже не тeneвую, а реальную руку. Явившиеся нам руки совершают, каждая по своей ширме, одинаковые синхронные движения, выписывая затейливые фигуры. Но дело в данном случае не столько в подробностях изменений цвета и перемещений рук, сколько в том, что действие начинается именно как игра.

В последнем эпизоде из-за ширм опять в синхронных движениях появляются руки актеров. И каждый из них, сжав рукой находящуюся перед ним ширму примерно посередине ее высоты, прощаясь, играет со зрителем, выглядывая то с одной, то с другой стороны ширмы.

Свето-цветовая игра акцентирует нескрываемую сделанность сценической реальности на протяжении всего спектакля. Так же, как и сидящий в первом ряду оператор, который, время от времени подходя к осветительным приборам на краю авансцены, меняет их цветные фильтры на глазах зрителя.

Открыто игровой характер развертываемого перед нами мира выявляется

и работой действующего на наших глазах суфлера, с которым порой вступают в диалог актеры. И тем, например, что суфлер, неоднократно покидая свое укрытие, берет на себя другие роли, порой и весьма объемные. Он то становится резонером, когда, выйдя на несколько мгновений из-под зонта, вторит сентенции Чацкого «Домашны, но предрассудки стары». Или, также мимоходом, оборачивается мертвецом со скрещенными на груди руками, словно в угоду Скалозубу изображая одного из бывших товарищей полковника, о которых тот вспоминает в связи с открывающимися после них вакансиями: «Другие, смотришь, перебиты». А в соответствующий момент суфлер появляется из-под зонта уже Платоном Михайловичем Горичем, чтобы стать участником фамусовского бала. Причем, принимая в процессе действия разные роли, он не меняет своего облика, представляя в нейтральном темном сюртуке и разноцветной тубетейке.

Неоднократно в ходе спектакля мы видим манипулирование находящимися на правом и левом краях авансцены большими раскрытыми зонтами, под куполами которых закреплены мощные прожекторы, зажигающиеся в нужный момент действия. Персонаж, развернув зонт и оказываясь в луче света, концентрирует на себе наше внимание. При разворачивании зонта в сторону зала и направлении туда луча возникает непосредственное обращение к зрителю, акцентируется его причастность к происходящему на сцене.

Принцип открытой игры проявляется и в звучании музыкальных лейтмотивов, связанных с тем или иным героем, когда тот отсутствует и о нем только упоминается. Так происходит, например, в момент беседы Софьи с Чацким, который, гадая, кого же она предпочла ему, дает иронично-восторженное описание Скалозуба. Такой словесный портрет продолжается бравурной музыкой, которая сопровождала приход полковника в дом Фамусова и закреп-

пилась в сознании зрителя как связанная с этим героем.

Кроме того, такая игра возникает в эпизодах, связанных с иронией театра в свой адрес. Среди них, например, упомянутые в другой связи эпизоды суфлирования. Иронизируя над самим собой, театр не без насмешки демонстрирует свою простодушную изобретательность, как это происходит в одном из комических эпизодов. Вдова, которая, по словам Фамусова, «не родила, но по расчету... должна родить...», судя по интонации сценического героя, состоит с ним в отношениях куда более чем дружеских. Так что и о будущем младенце этот Фамусов мечтает явно как о собственном отпрыске. Потому он, уже далеко не молодой, не только с радостью, но и с удивлением воображает его в своих руках, выставив их перед собой и соответственно сложив. И вот, словно избыточное воплощение прогноза и мечты героя, из-за ширм сначала выглядывают, а затем и являются, приплясывая, его будущие дети. Это несколько героинь спектакля, набросив на себя сзади подолы своих балетных юбок и накрыв себя ими с головой, предстают, каждая, в виде выпрыгнувшего из-за ширм младенца, укутанного в одеяльце. Их прыжки переходят в танец, в ходе которого «одеяльца» спадают, снова превращаясь в балетные юбки, и вот перед нами танцуют уже повзрослевшие девочки — девушки.

Иногда самоирония театра связана с осознаваемой способностью заиграться. Так, явно не в силах остановиться в использовании понравившейся детали, театр, так же не без шпильки в свой адрес, надевает прозрачными пластмассовыми буклями не только героинь спектакля, но и одного из героев — Князя Тугоуховского. Правда, шутка в этом случае оказывается смешанной с горечью. Лицо героя, обрамленное этими самыми буклями, закрыто прозрачной вуалью, под которой яркими пятнами выделяются иссиня-черные

нарисованные брови и вызывающе красные губы. Оно выглядит страшноватой маской престарелого человека, одной ногой, кажется, уже стоящего по ту сторону жизненной черты. Что, однако, не мешает герою, подобно литературному прообразу, повинаясь приказу своей супруги, тотчас, пусть еле семена, направиться в сторону Чацкого — потенциального жениха одной из их дочерей. А затем почти сразу, по ее же окрику, ретироваться.

И тут же, следуя склонности театра обращаться к любым подручным средствам, сценический Тугоуховский, используя талант своего исполнителя, Межевича-гитариста, начинает музицировать на вовремя поданном ему инструменте. А каждая из его дочерей, воспользовавшись вокальными данными играющей ее роль актрисы, исполняет лаконичную, но вокально впечатляющую партию. Среди этих шести солисток особенно выделяется героиня Юлии Россиковой с ее сильным и красивым оперным голосом. Не удержавшись, вступает в вокальный «смотр», торжественно встав для этого на авансцене, Петрушка. И он, «оказывается», отменный певец — разумеется, тоже благодаря актеру, который играет роль этого героя, — Виктору Карпеко.

Профессиональное владение актером танцем, вокалом и игрой на музыкальных инструментах и самоценно, и, конечно, участвует в самообнаружении театра: речь идет о театре, где играют многосторонне одаренные мастера. Но одновременно названными искусствами владеют и создаваемые актерами персонажи. А это качество многих героев спектакля вносит свою лепту в создание темы, связанной с социумом. Понятно в этой связи и приглашение балерины Илзе Лиепы на роль Натальи Дмитриевны Горич, которая впархивает на бал в виртуозном танце. Талантливость людей, составляющих общество, которое скорее ходит по кругу, чем развивается, наделяет тему острым внутренним драматизмом.

Открытой игрой, переходящей едва ли не в клоунское антре, предстает выход Скалозуба и последующее участие в действии этого героя. Под маршевую музыку, беспрерывно любуясь собой, уставным строевым шагом, с высоким вскидыванием ног идет он за стеной из ширм, бросая победительный взгляд в зал, когда проходит мимо каждого из нескольких проемов в этой стене. Подобная игра продолжается и позднее. Например, в тот момент, когда, по предложению Фамусова, герой усаживается в кресло, а вслед за ним и хозяин дома — в соседнее. Приятели синхронно закидывают нога на ногу, и, так сложенные, их ноги начинают выделять танцевальные движения, выдавая самолюбование героев. Беседа с хозяином дома обнаруживает недалекость полковника даже не столько через реплики, сколько через самоупивание солдафона. Скалозуб то и дело «срывается» на вокал, в псевдопатриотическом раже запевая что-нибудь воинственное. Фамусов же, смотрящий в это время в зал, ясно дает понять, что отнюдь не питает иллюзий относительно интеллектуальных качеств своего собеседника. А когда Скалозуб, по-опереточному закрутив усы и встав, запекает романс на слова Д. Давыдова «За тебя на черга рад, / Наша матушка Россия...», по взгляду хозяина дома ясно, что Фамусов не испытывает ни малейшего удовольствия от вынужденной роли слушателя импровизированного концерта. И реплика Фамусова, следующая за этим вокальным выплеском полковника, «Да, счастье, у кого такой сынок! / Имеет, кажется, в петличке орденок?», — звучит с нескрываемой едкой иронией в адрес гостя, которую, впрочем, Скалозуб, полный самодовольства, не улавливает. Гость на полном серьезе, воинственно сжав кулаки, будто готов прямо сейчас идти на врага, продолжает: «...Сабля, водка, конь гусарский, / С вами век мне золотой!» Сообщая о раскладе орденов «за третье августа»: «Ему дан с бантом, мне

на шею», — он не замечает, что пояснительный жест при этом непроизвольно предстает у него привычным ударом ребром кисти руки по шее, связанным в народе с употреблением горячительного. А в продолжение беседы, постоянно пребывая в оптимистическом настрое, он то и дело, так же непроизвольно, перемежает свои реплики напеванием бравурной мелодии и ритмичным притопыванием ногой. Порой Скалозуб буквально примеряет ампулу клоуна, который вместе с другими персонажами разыгрывает старые и, как это часто бывает, потерянные от бесконечного их использования номера. Так, подбадривая вернувшегося с перебинтованной рукой Молчалина, Скалозуб слегка бьет его по плечу, а тот от такого дружеского удара падает.

Эта ведущаяся по ходу всего действия игра подробно, от и до, выстроена режиссером, который, разумеется, учитывал органику актера. Спектакль, разыгрываемый Скалозубом, представлен относительно автономными «номерами», многие из которых на каждом представлении завершаются аплодисментами. «Номера» можно рассматривать как соло, поскольку Фамусов и другие персонажи предстают здесь прежде всего подыгрывающими Скалозубу. Своеобразной кульминацией полковничьей игры становится записанная на фонограмму и звучащая как апофеоз сусально-патриотического пафоса песня О. Газманова «Москва, звонят колокола...», которой Скалозуб яро подпевает. Герой то и дело невольно выглядит самопародией. Например, уставным шагом он пользуется не только при появлении в доме Фамусова, но и в финале, когда, видимо по привычке, изрядно «приняв на грудь» и едва удерживаясь на ногах, он пытается передвигаться именно и только таким шагом. Перед уходом он, надевая треуголку, то и дело выкрикивает-запевает давыдовские строки «Я люблю кровавый бой...», «За тебя на черта рад, / Наша матушка Россия...», «Са-

бля, водка, конь гусарский...». Причем, скрывшись за ширму, Скалозуб тут же плюхается на стул. В контексте тень, которую мы видим теперь, воспринимается тенью не только полковника Скалозуба, но и Скалозуба-клоуна, только что отыгравшего свою роль и вынужденно присевшего отдохнуть.

Бал, а точнее, вечеринка в фамусовском доме выглядит как ряд почти поэстрадному исполняемых номеров. Это и упомянутое музицирование семейства Тугоуховских. И танец Чацкого с арапкой. И вокальное соло Софьи, которая, встав на возвышение — как это, по настоянию взрослых, нередко делают дети при гостях, — мастерски пропевает перенесенную из первого действия пьесы реплику «Привычка вместе быть день каждый неразлучно...», звучащую почти как романс — признание в любви Молчалину. И исполнение Скалозубом песни на стихи Д. Давыдова «Ради бога, трубку дай», подхваченное всеми гостями Фамусова. И эпизод с псевдолиберальным бредом пьяного Репетилова о тайных собраниях, который, входя, падает на пол. И сценка с комической беседой о Чацком Князя Тугоуховского и едва слышащей Графини-бабушки, потешающейся над глухотой князя.

Развернутым номером выстроен и уход из фамусовского дома семейства Тугоуховских. Здесь, привычно помахивая веерами, проходят слева направо выстроившиеся в два ряда девицы и их маменька, за ними одиноко мельтешит отец. Это шествие похоже, скорее, на замедленный танец. Шаг — остановка. Шаг — остановка. Дойдя до середины сценической площадки, персонажи, сделав несколько шагов вперед, затем отступают. Опять вперед — и назад. Это их возвратно-поступательное движение синхронизировано с доносящимся тиканьем больших напольных часов. Одновременно мы видим на ширмах отбрасываемое маятником световое пятно,

движущееся вправо-влево. Беседующие на первом плане Загорецкий и Репетилов обращаются к Тугоуховским с вопросом о Чацком и его безумии. И члены семейства, точнее, его женская часть, так же неспешно, речитативом, с готовностью вступают с ними в разговор, продолжая развивать пущенную сплетню. И в замедленном же танце постепенно исчезают в правых кулисах.

Таким образом, композиция спектакля состоит из двух тем. Одна из них — тема вновь и вновь воспроизводимого устройства русской жизни. Другая — тема открытой театральной игры. Их параллельное движение можно сравнить с одновременным звучанием мелодий в полифонической музыкальной форме. В процессе сопоставления зрителем этих тем возникает драматическое действие, сопоставляющее сценическую игру — и неизменно воссо-

здающийся балаган социальной жизни, тоже своего рода игру. Контраст между этими двумя видами «игры» вятно выявляет ритмическая организация спектакля, которая определяется двумя контрастирующими ритмами: отчетливо выстроенным ритмом театральной игры, искусно организованной режиссером и мастерски осуществленной актерами, и — сбивчивым ритмом трагикомического фарса российской реальности. Ритмом, порой напряженным, как, скажем, в эпизодах со Скалозубом, порой вялым, который обнаруживается, к примеру, в сцене ухода семейства Тугоуховских из дома Фамусова. Такой ритм постановки как целого помогает увидеть сходство между этими двумя видами «игры» и одновременно противопоставляет театр и жизнь, акцентируя ее нелепость и внутренний драматизм.

А. Ю. Ряпосов

## Спектакль М. А. Захарова «День опричника» (Ленком, 2016)

Премьера спектакля «День опричника», поставленного Марком Анатольевичем Захаровым по мотивам романов Владимира Сорокина «День опричника» и «Теллурия», состоялась 30 ноября 2016 года.

Пресса активно отреагировала на выход в свет сценической версии сорокинской прозы, только на официальном сайте Ленкома даны ссылки почти на четыре десятка статей, посвященных премьере захаровского спектакля.

К сожалению, значительная часть откликов на ленкомовский «День опричника» была продиктована соображениями общественно-политического характера, спектакль как таковой стал лишь поводом высказаться на злобу дня<sup>1</sup>, вне контекста творчества Захарова, который в профессиональной режиссуре уже более чем полвека.

К еще большему сожалению, ряд посвященных захаровскому «Дню опричника» публикаций дают повод затронуть проблему *методологии* анализа спектакля, поскольку авторы откликов на постановку строят свои статьи на соотнесении первоначальных литературных текстов Сорокина и сценического текста Захарова, причём отнюдь не в пользу последнего<sup>2</sup>. Парадокс ситуации заключен в том, что захаровский спектакль, действие в котором происходит через сто лет после его премьерного показа, сплошь и рядом оценивается по законам столетней давности, а именно — исходя из соответствия или несоответствия исходному литературному материалу. Хрестоматийный пример — восприятие критикой постановок, осуществленных В. Э. Мейерхольдом с петербургской госу-

дарственной драматической труппой в традиционалистский период творчества<sup>3</sup>, особенно — на материале современной драматургии. Так, А. Р. Кугель объяснял все «нелепости» предложенного В. Э. Мейерхольдом и А. Я. Головиным сценического решения пьесы «На полпути» А. Пинеро (Александринский театр, 1914) тем, что режиссер и художник ее попросту не читали<sup>4</sup>. Стоит специально оговорить следующее: исходный литературный материал и спектакль, созданный на его основе, сопоставляются не по принципу соответствия второго первому, но соотносятся друг с другом как *целое с целым*, как произведение литературного и театрального искусства.

Предметом данного исследования являются: 1) прояснение *сюжета* захаровского спектакля и способов его сложения; 2) анализ *методологии* сценической реализации режиссерского сюжета, а именно — изучение пространственного решения, композиционных принципов построения действия, способа обрисовки действующих лиц, жанровой природы постановки; 3) установление роли и места спектакля в творчестве Захарова.

Среди многочисленных авторов, писавших о соотношении сорокинской прозы, положенной в основу спектакля, и собственно захаровской постановки, пожалуй, только Роман Должанский заметил, что «День опричника», как и другие спектакли Захарова, представляет собой *театральную фантазию*<sup>5</sup>. Действительно, Захарову еще со времен «Доходного места» (Театр Сатиры, 1967) было свойственно активно

вмешиваться в исходный литературный материал и перерабатывать его в собственные сочинения для сцены<sup>6</sup>.

Андрей Архангельский справедливо заметил: «Главный герой произведений Сорокина — *язык* (курсив мой. — А. Р.); конечно же, он главенствует и в „Дне опричника“»<sup>7</sup>. Однако постмодернистская игра с языком, столь уместная в прозе, не может стать основой театрального произведения — по крайней мере произведения театра Захарова. Лидеру Ленкома необходимо было искать действенную основу спектакля, переводить словесную ткань сорокинских романов в конфликтные столкновения сценических характеров, каждый из которых решает собственную действенную задачу.

В основу мотивно-тематической структуры двухактного «Дня опричника» положена сюжетная линия опричника Комяги (Виктор Раков) — линия *любовная*. Привычный образ жизни Комяги нарушен внезапным событием — влюбленностью в боярыню Куницыну (Александра Захарова), мужа которой, «столбового» финансиста с Рублевки, возглавляемые Комягой опричники только что повесили на воротах, а сына-младенца передали в сиротский приют целовальника Аверьяна (Дмитрий Гизбрехт). Комяга не только спасает Куницыну от традиционного для подобных акций опричников пускания «по кругу» свежее испеченных вдов, но и берет-ся помочь героине Александры Захаровой вернуть сына.

Центральной сюжетной линии сопутствует ряд второстепенных тем и мотивов.

Это, во-первых, сюжетные линии, связанные с обязанностями Комяги по службе. Например, слетать на ракете в Тобольск, к провидице Прасковье Мамонтовне (Татьяна Кравченко), дабы использовать труссы Государыни Арины Абрамовны (Анастасия Марчук) для любовного приворота гвардейцев-кавалергардов Васи и Миши, на которых супруга Государя

Платона Николаевича (Дмитрий Певцов) «положила глаз». Или — задача отыскать автора скабрезного пасквиля на графа Алексея Владимировича Урусова (Александр Сири), зятя Государя, действительного академика Академии наук, директора Драгомиловского рынка, председателя Всероссийского общества соблюдения прав человека и Союза Михаила Архангела. Подобное «правительственное» задание по чистой случайности не обернулось для Комяги гибелью, поскольку герой Дмитрия Певцова решил ликвидировать, помимо графа Урусова, и своего опричника в числе других — тех, кто слишком много знал о неприглядной семейной истории дочери Государя, Елизаветы Платоновны, и ее неверного мужа.

И, во-вторых, в сюжет спектакля введены мотивы, волнующие Захарова-режиссера в плане собственно творческом. Это, например, запрет на использование неформальной лексики, воспринимаемый лидером Ленкома как цензурное ограничение. Или — катастрофическое, по мнению Захарова, отсутствие произведений современных драматургов, которых, как заявляет Федька (Антон Шагин), денщик Комяги, перевешали еще на Яблочный Спас за нецензурную лексику. Правда, и классические произведения в изображенном на сцене Ленкома мире востребованы специфически — тобольская провидица использует томики русской классики как отличный горючий материал. Впрочем, с не меньшим удовольствием героиня Татьяна Кравченко отправляет в огонь актерские и режиссерские мемуары.

Каждый из двух актов захаровского «Дня опричника» открывается прологом; за основу сочиненного для них текста взят материал из сорокинского романа «Теллурия». Эти своеобразные проповеди Демьяна Златоустовича (Иван Агапов), на первый взгляд, непосредственно не включены в мотивно-тематическую структуру спектакля, но имеют большое значение для

формирования итогового режиссерского месседжа, заключенного в ленкомовском спектакле. Соответственно, и более подробный разговор о текстах прологов имеет смысл перенести в финальную часть представленного здесь анализа захаровского «Дня опричника».

Оформление, предложенное для захаровского спектакля художником-постановщиком Алексеем Кондратьевым, представляет собой единую сценическую установку, способную к частичной трансформации за счет использования внутреннего занавеса, работы со светом и привлечения в некоторых фрагментах действия сценических деталей — это глобус-шарманка в покоях Государя, извлекающего из этого своеобразного инструмента любимые им мелодии вальсов Иоганна Штрауса-отца и Иоганна Штрауса-сына; разбросанные на планшете сцены подушки и меха, служащие постелью в апартаментах Государыни; стоящая вертикально ракета, на которой Комяга и его денщик Федька должны были отправиться в Тобольск, но вовремя заметили посланную за ними погоню; шарообразная конструкция, которая служит магическим кристаллом для тобольской ясновидящей; телефон-вертушка брежневских времен, прикрученный к инвалидной коляске князя Собакина-младшего (Леонид Броневой<sup>8</sup>), на которого возложена задача охраны «режимного объекта» — государева сиротского приюта, и др.

Эвелина Гурецкая так высказалась о пространственном решении спектакля: «Иллюстративно оформление сцены... Часы, идущие назад, огромные подвижные конструкции и ржавая ракета посередине. И главное — стена с вмурованными трубами, по которым идет на Запад и Восток наше главное природное богатство — газ. Китайские иероглифы, обрамляющие сцену, наглядно показывают, кто через сотню лет будет нашим верным союзником»<sup>9</sup>.

Конструкция стены, призванной изолировать Россию от Запада, замыкает, по-

добно заднику, игровое пространство сцены и выполнена из сплетенных металлических прутьев, что должно, по всей видимости, отсылать зрителя к эпохе «холодной войны» и к такому понятию, как «железный занавес», который отделял страны социалистического лагеря от стран лагеря капиталистического; государства, входившие в Организацию Варшавского договора, от государств — участников Североатлантического альянса (блока НАТО).

Внутренний занавес, который выдвигается параллельно рампе из-за правой кулисы (если смотреть из зрительного зала) налево, призван делить сценическое пространство на передний план и план задний. При этом занавес полупрозрачен, поскольку он выполнен из вертикальных подвесов, составленных из деревянных элементов и вызывающих ассоциацию с занавесами из бамбука. Ближайших ассоциаций — две. Это, во-первых, полукруглое обрамление сцены из вертикально подвешенных бамбуковых шестов в спектакле В. Э. Мейерхольда «Учитель Бубус» (ТИМ, 1925). И во-вторых, это занавес на входе в «Кабачок 12 стульев»; раздвигая вертикальные подвесы, составленные из бамбуковых фрагментов, на съемочной площадке телепередачи появлялись пан Ведуший (Михаил Державин) и другие «паны» и «пани» (Захаров, как известно, на рубеже 1960-х — 1970-х годов входил и в группу авторов, писавших тексты для «Кабачка», и в режиссерскую группу).

Художник по костюмам Ирэна Белоусова представила в своей работе смешение времен и стилей. Строгий и элегантный классический костюм-двойка Государя соседствует с «ярко красным мини-сарафаном»<sup>10</sup> Государыни и вполне современным комплектом из кожаной куртки и кожаных штанов графа Урусова. Телевизионная группа, вызванная сделать репортаж о штурме опричниками дома боярина Куницына, выглядит так, словно они только

что прибыли на место происшествия по заданию одного из новостных каналов. Опричники одеты в кожу, куртки отделаны мехом, бляхи на поясах выполнены в виде рельефных изображений собачьих голов, на ногах — армейские ботинки, в руках — автоматы Калашникова. В костюме Бати (Сергей Степанченко), главы опричного приказа и непосредственного начальника Комяги, имеется выразительная деталь — казацкая шапка с характерным красным верхом, прошитым декоративной строчкой крестообразно. Костюм Демьяна Златоуста, с одной стороны, ассоциируется с облачением церковного иерарха, но не имеет сколько-нибудь внятной привязки к стилистике и крою какой-либо из известных религий, да еще и сочетается с такими деталями, как, с одной стороны, золотые наручные часы, а с другой — мужские босоножки, вполне современные и действительно надетые на босые ноги героя Ивана Агапова.

Наталья Шаинян с некоторым оттенком снисходительности отметила: «Спектакль становится каруселью уверенно исполненных народными артистами комических *номеров* (курсив мой. — А. Р.), перемежающихся танцами, в которых всегда сильна ленкомовская молодежь и которые давно составили отличительную примету захаровской режиссуры»<sup>11</sup>. Похожую мысль, но, скорее, в плане комплиментарном высказала и Светлана Наборщикова: «Комяга в обаятельнейшем исполнении Виктора Ракова — не только на редкость привлекателен (умен, в меру наивен, в меру хитер, улыбчив, обходителен), но и *композиционно* необходим: его присутствие объединяет блистательные *актерские аттракционы*, которые, по сути, и есть захаровский спектакль (курсив мой. — А. Р.)»<sup>12</sup>.

Общим знаменателем к приведенным двум точкам зрения будет следующее высказывание: *композиционное строение* захаровского «Дня опричника» представляет собой *номерную структуру*, которая,

помимо фрагментов, служащих собственно мотивно-тематическому развитию действия, насыщена огромным количеством самых разных *аттракционов*. Выделим наиболее значимые для захаровской постановки *группы* аттракционов.

Это прежде всего эпизоды, сыгранные актерами как *концертные* номера.

Вот фрагмент текста, который Сергей Степанченко в сцене пресс-конференции Бати передает с отточенностью эстрадной репризы, намеренно подчеркивая просторечие своего героя и все неправильности его речи: «...как только восстала Россия из пепла серого, как только заложил Государь-батюшка первый камень в фундамент Западной стены, как только стали мы отгораживаться от чуждого извне и от бесовского изнутри, так сразу поперла из всех щелей сколопендра зловредная. Но никогда столь яростно не обострялась борьба с нею, а также с матерщиной, с фривольной двусмысленностью, всяческими поползновениями, грубостью, как в период возрождения Святой Руси! И никогда сознание народное не просветлело так, как просветлело оно на этот раз. Спаялись мы, срелись в единое кольцо опричное. И стянул им Государь больную, разваливавшуюся страну, словно медведя раненого, и окреп медведь мясом, костями, отрастил когти. И таперича рык медведя русского на весь мир слышен. Но не только в Европе с Китаем медведя русского бздят. Из-за океана еще больший бздёж доносится. ...Наши ироды-очкарики тоже бздят, но бздёжем заграничным, проплаченным. И поэтому воздвиг наш Государь стену Западную, дабы отгородиться от киберпанков, от садистов, от сатанистов, от католиков, от меланхоликов, от буддистов, от публицистов, от марксистов, а также от артистов, солистов, хористов и от онанистов...».

Или — небольшой эпизод с участием Леонида Броневского в специально придуманной для актера роли князя Собакина, главы охранного приказа, который, вопре-

ки служебным обязанностям, помогает Комяге вернуть из сиротского приюта сына Куницыной. Причина тому, возможно, следующая: «Из всех находящихся здесь я один при фаллосе, могу предъяснить», — на полном серьезе произносит герой Броневго, известного своим мастерским умением делать репризу. И перед тем, как покинуть сцену, старый князь заявляет: «Конец цивилизации. Государства гибнут. Народ от собственных фаллосов отрывается. А я — не отрекусь!..»

Или — сцены с участием Государя. С. Наборщикова отметила: «...вот Дмитрий Певцов в роли государя Платона Андреевича (надо — Николаевича; курсив мой. — А. Р.) — одинаково элегантен как в сюртуке от Бриони, так и в купальном полотенце на чреслах. От трудов державных его герой отдыхает, примеряя различные *маски*. Фальцетом взвизгнет, баритоном прикрикнет, порой, как Ильич, покартавит, а иногда, по примеру матушки Екатерины II Алексеевны, иностранного акценту подпустит. Своя-то императрица, Арина Абрамовна, совсем от рук отбилась — одни пляски бесовские на уме»<sup>13</sup>. Сходным образом высказался Р. Должанский: «...автор „возрожденной“ России то и дело меняет *маски* (курсив мой. — А. Р.) изнеженного грацирующего аристократа и бесстрастного, равнодушного хозяина»<sup>14</sup>. Стоит подчеркнуть, что лицедейство и жонглирование масками — способ актерского существования играемого Дмитрием Певцовым персонажа, который воспринимает себя постоянно исполняющим на глазах окружающих роль главы государства, суть этого действующего лица — отсутствие сути, вместо собственного лица — череда личин, калейдоскоп масок.

Среди аттракционов, опирающихся на танцевальные номера, можно назвать, например, демонстрируемый Государыней «вокально-танцевальный номер высокого эротического накала»<sup>15</sup>. Или «танцы каких-то космических джедаев»<sup>16</sup>, завер-

шающие, после взрыва ракеты на Тобольск, второй акт захаровского спектакля. Или танец китайок, прислуживающих ясновидащей и ведьме тобольской, Прасковье Мамонтовне. И т.д.

Звуко-шумовые аттракционы представлены, например, таким периодически повторяющимся сценическим эффектом: «вопит синяя мигалка — знак вызова опричнины на телеконференцию (мигалка „вопит“ в том смысле, что проблесковые огни мигалки сопровождаются характерными звуками полицейской сирены. — А. Р.)»<sup>17</sup>. Или — «взрыв ракеты»<sup>18</sup>, ведь «транспортная ракета (из Москвы в Тобольск народ летает через космос) на стартовой площадке взрывается с образцовым грохотом»<sup>19</sup>.

Аттракционом эпатажного характера можно назвать эпизод, где «Государыня снимает на сцене трусики, чтобы передать их ясновидащей Прасковье Мамонтовне»<sup>20</sup>, и в шутку пугает Комягу своим эротическим напором — страстно кусает опричника за ухо, забрасывает ему ноги на плечи и т.д.

В захаровском «Дне опричника» можно обнаружить немало аттракционов в духе лацци *commedia dell'arte*. Так, Демьян Златоустович в конце каждой из двух своих проповедей «сигает в подпол»<sup>21</sup>. Прасковья Мамонтовна, наоборот, как и полагается ведьме тобольской, появляется на сцене снизу, из люка. Потчует Комягу яствами восточной кухни — предлагает ему «съесть котика» (точнее — пока еще живого здорового пушистого кота, которого услужливо подсовывают герою Виктора Ракова китайские помощницы ясновидащей), а на десерт отведать тараканов засахаренных. И, напроорочив Комяге, что у него есть шанс «покинуть опричный двор», героиня Татьяны Кравченко оставляет сцену, уходя, подобно графу Калиостро из захаровской «Формулы любви» (Мосфильм, 1984), «в астрал» и исполняя при этом песню «На Муромской

дорожке / Стояли три сосны, / Прощался со мной милый / До будущей весны...». Куницына, якобы насилуемая Комягой, создает для подчиненных ему опричников целую звуковую партитуру: голосит на разные лады, прыгает на месте, стараясь топтать ногами как можно громче, — к вящему недоумению неожиданно вошедшего Федьки: «Что это с вами, православные? Для кого надрываетесь? Все уехали давно...» Комяга, который явился к Государыне за инструкциями для поездки в Тобольск и оказался застигнутым врасплох неожиданно нагрянувшим Государем, прячется в постели Государыни, зарывшись в мехах и подушках, и уползает прочь при первой возможности.

Наконец, в захаровской постановке много аттракционов, которые построены на остром обмене репликами, носящими репризный характер.

Вот один из характерных примеров:

Г о с у д а р ы н я. Быстро рассказывай, что обо мне в народе говорят.

К о м я г а. Что вы по ночам собакой обращиваетесь.

Г о с у д а р ы н я. И бегу по кобелям, так?

К о м я г а. Так.

Г о с у д а р ы н я. И народ православный в эту ложь верит?

К о м я г а. По последним социологическим опросам, народ эту мысль поддерживает.

Г о с у д а р ы н я. Народ менять будем...

А вот сцена, в которой Платон Николаевич душист собственного зятя:

Г о с у д а р ь. Самого себя боюсь! В монастырь уйду прямо сейчас, хочешь?

У р у с о в. Как можно, Государь! Без вас осиротеет народ. Я молю от имени народа: оставайтесь пожизненно!

Г о с у д а р ь. Я уйду, и от империи ключья оставите. Сгрызете золотовалютные резервы, в Монте-Карло промотаете, ироды офшорные...

В здании ракетодрома к Комяге подходит Куницына, переодевая стюардессой (на ней форменная фуражка, белая рубашка, брюки-галифе и сапоги на высоком каблуке), разворачивает перед героем Виктора Ракова небольшой лоток с литературными новинками:

К у н и ц ы н а. Не угодно ли господину опричнику приобрести последние повести изящной русской словесности?

К о м я г а (*не узнав героиню Александры Захаровой*). Что можете предложить для молодежи?

К у н и ц ы н а. Для молодежи у нас подарочное издание «Русский мат в изгнании», а также двухтомник поэта Арона Шмейерсона «Как я покорял тундру с медведями»...

В связи с проблемой *способа существования актера* в захаровском «Дне опричника» следует сказать следующее. Лидер Ленкома писал: «Мне кажется („думается“), что иногда я ставлю *правдивые* спектакли. Но только до известного предела. Моя правда — это желание не отрываться от *психологической* и *социальной* основы нашего бытия (курсив мой. — А. Р.)»<sup>22</sup>. Захаров не раз подчеркивал, что его театр — театр *психологический*, но при этом актер при определении линии поступков своего персонажа опирается не на логику бытового поведения, но строит эту линию поступков по принципу *монтажа экстремальных ситуаций*<sup>23</sup>. Не стал исключением и «День опричника», не случайно так много было сказано выше о том, что игра большей части ведущих исполнителей в этом спектакле по своему характеру близка к аттракциону.

Но для исполнителей двух центральных персонажей любовного сюжета, Комяги и Куницыной, оказалось актуальным преимущественное *проживание роли* как основополагающий способ обрисовки действующего лица и создания полноцен-

ного и развивающегося психологического характера. Андрей Максимов заметил: «...в постоянно меняющемся мире живут люди. <...> Не носители каких-то актуальных идей, не „произносители“ острых фраз, но — живые, теплые, понятные люди. Марк Захаров напоминает нам полузабытую сегодня истину: спектакль — это зрелище, внутри которого царствуют люди»<sup>24</sup>. И еще: «Раков очень точно и, я бы сказал, вдохновенно играет главного героя — опричника, который из всех сил души своей старается сохранить в себе человека. Любовь помогает в этом, любовь спасает»<sup>25</sup>.

Комяга в начале спектакля просыпается в буквальном смысле этого слова, но в игре Виктора Ракова показан и процесс пробуждения в его герое человека. Недаром в первых сценах, где сталкиваются боярыня Куницына и Комяга, она называет его «звероящер», связывая тем самым образ опричника Виктора Ракова с его Генрихом в захаровском фильме «Убить дракона» (Мосфильм; Бавария-фильм; ЗДФ-Штутгарт, 1988). Впрочем, есть и другая точка зрения. Валерий Кичин утверждает: отношения Комяги и Куницыной определяются «давней и тайной любовью»<sup>26</sup>. Однако сути дела это не меняет, Виктор Раков и Александра Захарова играют процесс зарождения и развития любви их героев. О героине Александры Захаровой А. Максимов написал: «Женщина, истосковавшая по нежности»<sup>27</sup>. Ее отношение к герою Виктора Ракова проходит путь восприятия его в диапазоне от «звероящера» до «Андрюшеньки».

Татьяне Москвиной принадлежит следующее высказывание: «Надо заметить, если Марк Захаров не знает точно, плох его герой или хорош, он обычно поручает роль актеру Виктору Ракову. И тот отлично справляется: зритель до конца не может быть уверен, молодец его герой или подлец. Так выходит и здесь»<sup>28</sup>.

Нет, не выходит. Опричника Андрея Комягу в исполнении Виктора Ракова следует включить в галерею персонажей, чрезвычайно важных для театра Марка Захарова. Открыл эту галерею Жадов Андрей Миронова, полвека назад воплотившего на сцене Театра Сатиры («Доходное место», 1967) образ «негероического героя», то есть образ обычного человека, слишком слабого, чтобы изменить окружающий мир, но достаточно сильного, чтобы сохранить верность самому себе, своим представлениям о жизни и о ее ценностях<sup>29</sup>. Виктор Раков еще в 1989 году сыграл на сцене Ленкома такого героя в захаровском спектакле «Мудрец», его Глумов так и не смог до конца вписаться в круг Мамаевой и Турусиной, Городулина и Крутицкого и т.д., стать там своим. Вот и Комяга, каким его изобразил Виктор Раков, находит в себе силы вырваться из опричного круга, внутренне став ему чужим.

По поводу *жанра* захаровского спектакля критика выдвинула ряд таких определений, как «новый политический театр», в котором «преувеличенный смех становится хохотом, фантазмагорией, абсурдом»<sup>30</sup>; «политическая сатира»<sup>31</sup>; «политический памфлет», но «политический памфлет о... любви»<sup>32</sup>; «оптимистический трагифарс», в который режиссер превратил «пессимистические антиутопии Владимира Сорокина»<sup>33</sup>; «лубок», в котором «карикатурность подачи и соленость сценического языка соединены с острейшим общественным пафосом»<sup>34</sup>, и др.

Для определения *жанровой природы* захаровского «Дня опричника» стоит вернуться, как и было сказано выше, к текстам прологов каждого из двух актов постановки.

Вот фрагмент «проповеди», что произносит Демьян Златоустович в начале спектакля: «Аще взыщет Государев топменеджер во славу СС, КПСС и всех святых для счастья народа, но токмо по воле Божьей, по велению мирового капитализма, по хотению просвещенного сатанизма,

по гонению православного патриотизма, имея прочный консенсус и успокоение духовное с полной финансовой экспертизой по капиталистическим понятиям, во славу истории государства российского, имеющего полное технологическое право воссоединять и разрушать, подзывать и направлять, собраться всем миром и замостырить шмасть по святым местам великого холдинга всенародного собора советской лженауки...».

Почти все обозреватели, писавшие о захаровском «Дне опричника», полагали, что «проповеди» героя Ивана Агапова призваны передать ту идеологическую мешанину, что существует в головах российских граждан. Даже если это и так, все равно, как представляется, — не в этом дело.

Т. Москвина высказала такую версию: «В начале первого и второго действий на авансцене появляется Некто (Иван Агапов) и с комической важностью начинает нести лютую ахинею, где смешиваются чуть не все философские, публицистические и политологические „измы“ наших дней. Некто — демон-шутник, одетый то ли в рясу будущего, то ли в шаманский прикид, сладострастно издевается над любой идеологией вообще. В стране, которая давно живет за Великой стеной, отгородившей ее от гнилой западной цивилизации, идеология лишь слегка камуфлирует самобытный государственный разбой. Так что прикрывать это можно дымовой завесой из любых слов». Причина тому — следующая: «Слово здесь *откреплено* (курсив мой. — А. Р.) от смысла»<sup>35</sup>.

Нет, не откреплено. Гораздо ближе к истине, как представляется, версия, высказанная А. Архангельским: «С появлением персонажа по имени Демьян Златоустович, рассказчика и одновременно вынесенного вовне наблюдателя в духе Бертольда Брехта, который произносит перед началом обоих действий нечто среднее между зонгом, тостом и торжественной речью. „За гуманизм!.. Антиамер-

рианизм!.. Православный фундаментализм! За банковские операции!.. За офшоры!.. За дружбу народов!..“ Эта речь совмещает в себе несовместимое, погружает нас в пространство алогичного. Эти монологи из „Теллурии“ Владимира Сорокина в интерпретации Марка Захарова — *свидетельство*, что называется, „*последних времен*“, где все идеи, накопившиеся за время существования Руси, царской России, СССР и постсоветского проекта, теперь перемешались в немислимой концентрации и пропорциях (курсив мой. — А. Р.)»<sup>36</sup>.

Для Захарова-шестидесятника (и даже, как настаивает А. Архангельский, для Захарова, по-прежнему приверженного перестроечным 1980-м годам<sup>37</sup>) нарисованная в «Дне опричника» картина — действительно *свидетельство последних времен*. И, если воспользоваться молодежным сленгом, *жанровая природа* изображенной в захаровском спектакле картины — это режиссерский *стёб*. Постановщик «Дня опричника» *стебётся* над всем и вся, не исключая и собственной персоны — своих верований и заблуждений, которых в разные времена было немало у давно разменявшего девятое десятилетие жизни Захарова-человека и Захарова-художника.

Многие рецензенты отметили эпизод из спектакля, в котором говорилось о том, что в связи с возведением Западной стены, отгородившей Россию от Европы, верноподданные российские граждане сожгли на Красной площади загранпаспорта с шенгенскими визами<sup>38</sup>. Чаще всего данный фрагмент рассматривается авторами откликов на захаровскую постановку как одна из фантазмагорических картин, предсказывающих скорое российское будущее<sup>39</sup>.

Между тем здесь есть отсылка к одному из самых эпатажных поступков Захарова, который в один из августовских дней 1991 года, находясь в рядах защитников Белого дома (Дом Верховного Совета

РСФСР, ныне — Дом Правительства РФ), в знак протеста против военного переворота, предпринятого Государственным комитетом чрезвычайного положения (ГКЧП), сжег свой билет члена КПСС прямо на телекамеру, работавшую в режиме прямого эфира. Стоит отдать должное постановщику «Дня опричника», который по-прежнему остается верен принципу «первым посмеяться над собой», провозглашенному в спектакле «Проснись и пой» (Театр Сатиры, 1970) и прозвучавшему в тексте одноименной песни («Пускай капризен успех, / Он выбирает из тех, / Кто может первым посмеяться над собой»<sup>40</sup>).

Слишком многое в захаровском «Дне опричника» свидетельствует о том, что данная постановка — знак верности лидера Ленкома самому себе и собственному театру, и прежде всего тому его периоду, когда Захаров ощущал себя представителем «нового потеряннного поколения 1970-х годов. Особенно характерна в этом смысле концовка «Дня опричника», представляющая собой *открытый финал*.

Завершающая мизансцена спектакля выстроена фронтально, но ее участников — Комягу, Куницыну с сыном и денщика Федьку — публика из зрительного зала видит в профиль, поскольку исполнители этих ролей, выстроившись один за другим и используя технику бега на месте, играют сцену бегства от погони. В финале захаровского «Дня опричника» в сторону левой кулисы (если смотреть со стороны зрителя) бежит «Комяга от занятий опостылевших и друзей заклятых. На руках у него дитя, рядом не сбавляет хода спасенная им вдова Куницына, а впереди являвшиеся герою во снах луг зеленый да конь белый. Доберутся ли беглецы до новой светлой жизни — вопрос открытый: мчится позади с гиканьем опричное войско»<sup>41</sup>.

Более чем забавной представляется оценка такой концовки захаровского спектакля с точки зрения здравого смысла и непосредственных реалий жизни, как это

делает А. Архангельский: «Опричник Комяга, который „прозрел“ и бежит вместе с вдовой, спасая ее ребенка, — образ несколько привлекательный, настолько же *нереалистичный*. Единственная причина, по которой может состояться это „прозрение“, — внезапная опала, крах карьеры и угроза жизни (что, как мы знаем, случается и с опричниками); но дело тут вовсе не в пробудившейся совести, а в *прагматических* попытках спасти свою шкуру (курсив мой. — А. Р.)»<sup>42</sup>.

Театр Захарова, безусловно, театр социально-политического пафоса, но не стремящийся отразить социальные, политические и бытовые реалии жизни в формах самой жизни, захаровские спектакли являются *театральными фантазиями* не только по отношению к исходному литературному материалу, сценические формы захаровских постановок предполагают *поэтический, фантазийный вымысел* режиссера, исповедующего приверженность вахтанговскому «фантастическому реализму»<sup>43</sup>.

В контексте сказанного не менее забавными выглядят предположения о том, куда направляются беглецы в финале захаровского «Дня опричника» и каковы шансы на успех подобной акции. Вот версия Э. Гурецкой: «Комяга вместе со своей возлюбленной, вдовой Куницыной, и верным адъютантом Федькой... бегут прочь из этой страны. *Куда — неизвестно*, да и убегут ли? (курсив мой. — А. Р.)»<sup>44</sup> Н. Шаинян утверждает следующее: «Добыв из сиротского приюта куницынского младенчика, им же туда и сданного после налета, Комяга решается бежать с вдовой *неведомо куда* (курсив мой. — А. Р.). Между борьбой с порочной властью и бегством в неведомые края он выбирает последнее, как и значительная часть наших современников»<sup>45</sup>. Или, по мнению Т. Москвиной, «они *бегут куда-то* (наверное, за Великую западную стену), нарушая своевольно бесчеловечный порядок вещей в своей несчастной

стране (курсив мой. — А. Р.)»<sup>46</sup>. Наконец, В. Кичин приходит к такому выводу: «...мрака сорокинских фантазий не выдержал даже Ленком — понадобился свет в конце туннеля. Пусть мистический, божественный, с Богородицей, которой уподобится вдовушка к финалу, с перспективным младенцем на руках и с *бегством в никуда* — только бы отсюда (курсив мой. — А. Р.)»<sup>47</sup>.

Представьте себе, что кому-нибудь пришло бы в голову, рассматривая финал захаровского телефильма «Тот самый Мюнхгаузен» (Мосфильм, 1979), задаться вопросом, а действительно ли герой Олега Янковского летит на Луну?! Или на полном серьезе прикидывать, удастся ли барону долететь до единственного спутника Земли?..

Справедливости ради следует сказать, что применительно к финалу захаровского «Дня опричника» есть одно предположение, важное для понимания *поэтики* ленкомовской постановки. Завершение спектакля, по мнению Н. Шаинян, это «картина бегства, каким может оно быть только во сне: бегут изо всех сил сам Комяга, Куницына и адъютант его Федька, бегут, оставаясь все на том же месте, видя далеко впереди никому более не видимую волшебную белую кобылицу, — а на них глядят опричники, не догоняют, а молча, недвижно смотрят. Бегство это или обморочное его виденье, надежда на свободу или безнадежность мух в янтаре, рванувших прочь, да так и застывших в плотном воздухе родины? Да полно — просыпался ли вовсе Комяга или все это померещилось ему? Не сон ли была вся фантазмагория, весь тяжкий и яркий дурман на протяжении спектакля?»<sup>48</sup>

Трактовка всего происходящего в захаровском «Дне опричника» как сновидения Комяги соответствует принципам режиссерской методологии Захарова, *моноподрама* как особая структура построения

действия присуща захаровским постановкам начиная по меньшей мере с «Доходного места»<sup>49</sup>.

Необходимость появления в ленкомовском «Дне опричника» открытой концовки А. Архангельский связывает с «духом 1980-х» и с перестроечным театром, черты которого обозреватель обнаруживает с первых минут спектакля. Вот фрагмент его отзыва на финал постановки: «И тут еще раз проглядывает именно „надежда 1980-х“ и перестроечная вера в то, что, наконец, после всего открывшегося, человек одумается, возьмется за ум и в нем пробудится совесть. И впереди забрезжит свет в конце тоннеля, выход на чистую воду. В качестве проводников к этому свету обязательно в те годы служили *лирические герои* (курсив мой. — А. Р.), в роли которых теперь опричник Комяга и вдова Куницына... Они воплощают ту самую перестроечную надежду и веру в лучшее в человеке, веру в то, что совесть окажется сильнее обстоятельств. В то, что в каждом человеке есть внутренние инстинкты — к добру, к лучшему»<sup>50</sup>.

Но выше уже было сказано, что такие *лирические герои*, как персонажи Виктора Ракова и Александры Захаровой, которых автор данной работы относит к «негероическим героям», принципиально важны для понимания захаровской режиссерской методологии. Стоит еще раз напомнить, что в театре Захарова такой *лирический* и *негероический герой*, как Жадов в исполнении Андрея Миронова, впервые появился в 1967 году, в «Доходном месте».

Не скрывая иронии, В. Кичин утверждает, что в финале захаровского спектакля «в оруэлловские реалии вплетутся ноты фирменного ленкомовского *романтизма* (курсив мой. — А. Р.)»<sup>51</sup>.

Если оставить за скобками фразу об «оружейных реалиях», то это — именно так. «Фирменный ленкомовский романтизм» в захаровском «Дне опричника» несомненно присутствует. Присутствует

по крайней мере в любовной сюжетной линии Комяги и Куницыной и в открытом финале спектакля.

Марина Шимадина, словно бы в оправдание лидеру Ленкома, замечает, что «нельзя не позавидовать его [Захарова] вере в лучшее»<sup>52</sup>. Стоит добавить — вере и верности Захарова-шестидесятника самому себе, своему режиссерскому почерку и художественной манере. Можно как угодно относиться к Захарову-человеку и Захарову-режиссеру, но трудно спорить с тем, что лидер Ленкома — большой ху-

дожник. И, будучи таковым, Марк Анатольевич Захаров никогда до конца не «вписывался» ни в 1970-е годы, ни в перестроечные 1980-е, ни в «лихие» 1990-е, каждый раз оказываясь и сам «негероическим героем». Не «вписывается» последний шестидесятник «от театра», как показала ленкомовская постановка «Дня опричника», и в настоящее время.

Что же остается режиссеру в таком случае?

Только вера. Вера в себя, вера в добро и вера в лучшее...

## Примечания

<sup>1</sup> См., напр.: *Кичин В.* С надеждой на авось // Российская газета. 2016. 1 дек. URL: <https://rg.ru/2016/12/01/reg-cfo/v-lenkome-sostoialas-premera-dnia-oprichnika-vladimira-sorokina.html> (дата обращения 05.01.2018); *Баканов К.* «День опричника» в «Ленкоме»: Как Захаров смягчил Сорокина // Собеседник. 2016. 6 дек. URL: <https://sobesednik.ru/kultura-i-tv/20161206-den-oprichnika-v-lenkome-kak-zaharov-smagchil-sorokina> (дата обращения 05.01.2018); *Шаинян Н.* Сон опричника // Петербургский театральный журнал: Блог. 2016. 9 дек. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/son-oprichnika/> (дата обращения 05.01.2018); *Лебедина Л.* Марк Захаров и его опричники // Труд. 2016. 10 дек. URL: [http://www.trud.ru/article/10-12-2016/1344829\\_mark\\_zaharov\\_i\\_ego\\_oprichniki.html](http://www.trud.ru/article/10-12-2016/1344829_mark_zaharov_i_ego_oprichniki.html) (дата обращения 05.01.2018); *Гурецкая Э.* «День опричника» Марка Захарова в «Ленкоме» // The Hollywood Reporter. 2016. 19 дек. URL: <http://thr.ru/theatre/recenzia-den-oprichnika-marka-zaharova-v-lenkome/> (дата обращения 05.01.2018); *Шимадина М.* Свет в конце опричнины // Театрал. 2016. 7 дек. URL: <http://www.teatral-online.ru/news/17154/> (дата обращения 05.01.2018); и др.

<sup>2</sup> См., напр.: *Архангельский А.* Смесь в конце тоннеля // Коммер-

сант.RU. 2016. 5 дек. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3155670> (дата обращения 05.01.2018); *Доллин А.* Гойда-Гойда: спектакль «День опричника» Марка Захарова по роману Владимира Сорокина // АфишаDaily. 2016. 5 дек. URL: <https://daily.afisha.ru/brain/3817-goyda-goyda-spektakl-den-oprichnika-marka-zaharova-po-romanu-vladimira-sorokinu/> (дата обращения 05.01.2018); *Гордеева А.* Ты меня на рассвете разбудишь // Лента.RU. 2016. 6 дек. URL: <https://lenta.ru/articles/2016/12/06/opri4/> (дата обращения 05.01.2018); *Ларина К.* Все будет хорошо // The New Times. 2016. № 40. 5 дек. URL: <https://newtimes.ru/articles/detail/116796> (дата обращения 05.01.2018); и др.

<sup>3</sup> См., напр.: Комментарии // Мейерхольд в русской театральной критике, 1892–1918 / Составление и комментарии Н. В. Песочинского, Е. А. Кухты, Н. А. Таршис. М., 1997. С. 457.

<sup>4</sup> См.: *Рясов А. Ю.* Режиссерская методология Мейерхольда. Режиссер-новатор и «большой театр»: приемы и методы мейерхольдовской режиссуры исканий и Александринский театр. Saarbrücken, 2012. С. 66–67.

<sup>5</sup> См.: *Должанский Р.* Патриотическое испытание: Марк Захаров поздравил зрителя с «Днем опри-

чника» // Коммерсантъ. 2016. 2 дек. URL: [https://www.kommersant.ru/doc/3157949?utm\\_source=kommersant&utm\\_medium=culture&utm\\_campaign=four](https://www.kommersant.ru/doc/3157949?utm_source=kommersant&utm_medium=culture&utm_campaign=four) (дата обращения 05.01.2018).

<sup>6</sup> Подробнее см.: *Рясов А. Ю.* Спектакль «Доходное место»: формирование основных принципов режиссерской методологии М. А. Захарова // Театрон. 2012. № 2. С. 3–4.

<sup>7</sup> *Архангельский А.* Смесь в конце тоннеля // Коммерсант.RU. 2016. 5 дек. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3155670> (дата обращения 05.01.2018).

<sup>8</sup> Роль оказалась последней работой Л. С. Броневого, который скончался 9 декабря 2017 г.

<sup>9</sup> *Гурецкая Э.* «День опричника» Марка Захарова в «Ленкоме» // The Hollywood Reporter. 2016. 19 дек. URL: <http://thr.ru/theatre/recenzia-den-oprichnika-marka-zaharova-v-lenkome/> (дата обращения 05.01.2018).

<sup>10</sup> *Наборщикова С.* «День опричника» закончился рассветом: В театре «Ленком» отвергли физиологию и предпочли искусство // Известия. 2016. 12 дек. URL: <https://iz.ru/news/650092> (дата обращения 05.01.2018).

<sup>11</sup> *Шаинян Н.* Сон опричника // Петербургский театральный журнал: Блог. 2016. 9 дек. URL: <http://>

ptj.spb.ru/blog/son-oprichnika/ (дата обращения 05.01.2018).

<sup>12</sup> *Наборщикова С.* «День опричника» закончился рассветом: В театре «Ленком» отвергли физиологию и предпочли искусство // Известия. 2016. 12 дек. URL: <https://iz.ru/news/650092> (дата обращения 05.01.2018).

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> *Должанский Р.* Патриотическое испытание: Марк Захаров поздравил зрителя с «Днем опричника» // Коммерсантъ. 1916. 2 дек. URL: [https://www.kommersant.ru/doc/3157949?utm\\_source=kommersant&utm\\_medium=culture&utm\\_campaign=four](https://www.kommersant.ru/doc/3157949?utm_source=kommersant&utm_medium=culture&utm_campaign=four) (дата обращения 05.01.2018).

<sup>15</sup> *Наборщикова С.* «День опричника» закончился рассветом: В театре «Ленком» отвергли физиологию и предпочли искусство // Известия. 2016. 12 дек. URL: <https://iz.ru/news/650092> (дата обращения 05.01.2018).

<sup>16</sup> *Шимадина М.* Свет в конце опричнины // Театрал. 2016. 7 дек. URL: <http://www.teatral-online.ru/news/17154/> (дата обращения 05.01.2018).

<sup>17</sup> *Гордеева А.* Ты меня на рассвете разбудишь // Лента.RU. 2016. 6 дек. URL: <https://lenta.ru/articles/2016/12/06/opri4/> (дата обращения 05.01.2018).

<sup>18</sup> *Шимадина М.* Свет в конце опричнины // Театрал. 2016. 7 дек. URL: <http://www.teatral-online.ru/news/17154/> (дата обращения 05.01.2018).

<sup>19</sup> *Гордеева А.* Ты меня на рассвете разбудишь // Лента.RU. 2016. 6 дек. URL: <https://lenta.ru/articles/2016/12/06/opri4/> (дата обращения 05.01.2018).

<sup>20</sup> *Баканов К.* «День опричника» в «Ленкоме»: Как Захаров смягчил Сорокина // Собеседник. 2016. 6 дек. URL: <https://sobesednik.ru/kultura-i-tv/20161206-den-oprichnika-v-lenkome-kak-zaharov-smygachil-sorokina> (дата обращения 05.01.2018).

<sup>21</sup> *Шапьян Н.* Сон опричника // Петербургский театральный журнал: Блог. 2016. 9 дек. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/son-oprichnika/> (дата обращения 05.01.2018).

<sup>22</sup> *Захаров М. А.* Контакты на разных уровнях. М., 2000. С. 18.

<sup>23</sup> Подробнее см.: *Ряпосов А. Ю.* Термин театра М.А. Захарова «монтаж экстремальных ситуаций»: монтаж или все-таки коллаж? // Театрон. 2011. № 2. С. 3–7.

<sup>24</sup> *Максимов А. И* все-таки — любовь // Российская газета. 2016. 11 дек. URL: <https://rg.ru/2016/12/11/reg-cfo/andrej-maksimov-opostanovke-marka-zaharova-den-oprichnika.html> (дата обращения 05.01.2018).

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> *Кичин В.* С надеждой на авось // Российская газета. 2016. 1 дек. URL: <https://rg.ru/2016/12/01/reg-cfo/v-lenkome-sostoialas-premera-dnia-oprichnika-vladimira-sorokina.html> (дата обращения 05.01.2018).

<sup>27</sup> *Максимов А. И* все-таки — любовь // Российская газета. 2016. 11 дек. URL: <https://rg.ru/2016/12/11/reg-cfo/andrej-maksimov-opostanovke-marka-zaharova-den-oprichnika.html> (дата обращения 05.01.2018).

<sup>28</sup> *Москвина Т.* Веселенькое «темное царство»: наше будущее? // Аргументы недели. 2016. 8 дек. URL: <http://argumenti.ru/culture/n568/515237> (дата обращения 05.01.2018).

<sup>29</sup> Подробнее см.: *Ряпосов А. Ю.* Спектакль «Доходное место»: формирование основных принципов режиссерской методологии М. А. Захарова // Театрон. 2012. № 2. С. 9–10.

<sup>30</sup> *Максимова Л.* Спектакль — это разговор со зрителем // Аргументы недели. 2016. 10 дек. URL: <http://argumenti.ru/culture/2016/12/515530> (дата обращения 05.01.2018).

<sup>31</sup> *Шимадина М.* Свет в конце опричнины // Театрал. 2016. 7 дек. URL: <http://www.teatral-online.ru/news/17154/> (дата обращения 05.01.2018).

<sup>32</sup> *Максимов А. И* все-таки — любовь // Российская газета. 2016. 11 дек. URL: <https://rg.ru/2016/12/11/reg-cfo/andrej-maksimov-opostanovke-marka-zaharova-den-oprichnika.html> (дата обращения 05.01.2018).

<sup>33</sup> *Наборщикова С.* «День опричника» закончился рассветом: В театре «Ленком» отвергли физиологию и предпочли искусство // Известия. 2016. 12 дек. URL: <https://iz.ru/news/650092> (дата обращения 05.01.2018).

<sup>34</sup> *Шапьян Н.* Сон опричника // Петербургский театральный журнал: Блог. 2016. 9 дек. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/son-oprichnika/> (дата обращения 05.01.2018).

<sup>35</sup> *Москвина Т.* Веселенькое «темное царство»: наше будущее? // Аргументы недели. 2016. 8 дек. URL: <http://argumenti.ru/culture/n568/515237> (дата обращения 05.01.2018).

<sup>36</sup> *Архангельский А.* Смесь в конце тоннеля // Коммерсант.RU. 2016. 5 дек. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3155670> (дата обращения 05.01.2018).

<sup>37</sup> Там же.

<sup>38</sup> См., напр.: *Баканов К.* «День опричника» в «Ленкоме»: Как Захаров смягчил Сорокина // Собеседник. 2016. 6 дек. URL: <https://sobesednik.ru/kultura-i-tv/20161206-den-oprichnika-v-lenkome-kak-zaharov-smygachil-sorokina> (дата обращения 05.01.2018); *Гордеева А.* Ты меня на рассвете разбудишь // Лента.RU. 2016. 6 дек. URL: <https://lenta.ru/articles/2016/12/06/opri4/> (дата обращения 05.01.2018); *Гурецкая Э.* «День опричника» Марка Захарова в «Ленкоме» // The Hollywood Reporter. 2016. 19 дек. URL: <http://thr.ru/theatre/recenzia-den-oprichnika-marka-zaharova-v-lenkome/> (дата обращения 05.01.2018); и др.

<sup>39</sup> См., напр.: *Гордеева А.* Ты меня на рассвете разбудишь // Лента.RU. 2016. 6 дек. URL: <https://lenta.ru/articles/2016/12/06/opri4/> (дата обращения 05.01.2018).

<sup>40</sup> Автор стихов В. Луговой, музыка Г. Гладкова.

<sup>41</sup> *Наборщикова С.* «День опричника» закончился рассветом: В театре «Ленком» отвергли физиологию и предпочли искусство // Известия. 2016. 12 дек. URL: <https://iz.ru/news/650092> (дата обращения 05.01.2018).

<sup>42</sup> *Архангельский А.* Смесь в конце тоннеля // Коммерсант.RU.

2016. 5 дек. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3155670> (дата обращения 05.01.2018).

<sup>43</sup> Подробнее см.: *Ряпосов А. Ю.* Спектакль «Доходное место»: формирование основных принципов режиссерской методологии М. А. Захарова // *Театрон*. 2012. № 2. С. 3–4.

<sup>44</sup> *Гурецкая Э.* «День опричника» Марка Захарова в «Ленкоме» // *The Hollywood Reporter*. 2016. 19 дек. URL: <http://thr.ru/theatre/recenzia-den-oprichnika-marka-zaharova-v-lenkome/> (дата обращения 05.01.2018).

<sup>45</sup> *Шаинян Н.* Сон опричника // *Петербургский театральный журнал: Блог*. 2016. 9 дек. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/son-oprichnika/> (дата обращения 05.01.2018).

<sup>46</sup> *Москвина Т.* Веселенькое «темное царство»: наше будущее? // *Аргументы недели*. 2016. 8 дек. URL: <http://argumenti.ru/culture/n568/515237> (дата обращения 05.01.2018).

<sup>47</sup> *Кичин В.* С надеждой на авось // *Российская газета*. 2016. 1 дек. URL: <https://rg.ru/2016/12/01/reg-cfo/v-lenkome-sostoialas-premera-dnia-oprichnika-vladimira-sorokina.html> (дата обращения 05.01.2018).

<sup>48</sup> *Шаинян Н.* Сон опричника // *Петербургский театральный журнал: Блог*. 2016. 9 дек. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/son-oprichnika/> (дата обращения 05.01.2018).

<sup>49</sup> Подробнее см.: *Ряпосов А. Ю.* Спектакль «Доходное место»: формирование основных принци-

пов режиссерской методологии М. А. Захарова // *Театрон*. 2012. № 2. С. 4–5.

<sup>50</sup> *Архангельский А.* Смесь в конце тоннеля // *Коммерсант.RU*. 2016. 5 дек. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3155670> (дата обращения 05.01.2018).

<sup>51</sup> *Кичин В.* С надеждой на авось // *Российская газета*. 2016. 1 дек. URL: <https://rg.ru/2016/12/01/reg-cfo/v-lenkome-sostoialas-premera-dnia-oprichnika-vladimira-sorokina.html> (дата обращения 05.01.2018).

<sup>52</sup> *Шимадина М.* Свет в конце опричнины // *Театрал*. 2016. 7 дек. URL: <http://www.teatral-online.ru/news/17154/> (дата обращения 05.01.2018).

Л. И. Гительман

## Рассказы о себе

*Беседу вела Е. И. Горфункель*

Предлагаемый текст представляет собой интервью, которое Лев Иосифович Гительман, доктор искусствоведения, заведующий кафедрой зарубежного искусства Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства (ныне Российский государственный институт сценических искусств), дал мне, преподавателю этой кафедры и по совместительству журналистке. Дело происходило в начале 2000-х годов. Интервью было заказано большой и деловой питерской газетой, но, поскольку вскоре я порвала отношения с этой газетой (они не хотели печатать интервью с Валерием Фокиным, где он, по мнению газетчиков, слишком много говорил о «каком-то» Грозовском), разговор с Гительманом остался ненапечатанным. Запись делалась на трех аудиокассетах. Их нужно было расшифровать, кассеты пошли по рукам, в результате треть разговора (то есть одна из трех кассет) потерялась. Насколько я помню, сначала Лев Иосифович рассказывал о детстве, о родных, о школе, об аресте и гибели отца. Все это утрачено. Потом он перешел к Театральному институту, который окончил, и к неудавшейся попытке поступить в аспирантуру Ленинградского университета. Потеря значительной части текста объясняет некоторую композиционную невнятность, пропуски. Несмотря на это, рассказы Гительмана о себе и не только о себе — о коллегах, институте, времени, в которое его и нас бросила судьба, — кажутся мне необычайно интересными.

— Михаил Петрович Троянский<sup>1</sup> мне говорит: «Ничего у вас не получится

с аспирантурой. Поступайте к нам на работу. Правда, сейчас я не могу дать вам места ни библиотекаря, ни библиографа. Единственная возможность — место ночного сторожа, но я вам обещаю, что через какое-то время, когда, надеюсь, мы получим должность библиотекаря или библиографа, я переведу вас на эту должность». Это 1952 год, и, когда с аспирантурой в университете у меня действительно не получилось, я пришел к Троянскому, который тогда был во главе Театральной библиотеки. Хотя мне говорили, что в Публичке на должность библиотекаря могут взять, я уже как-то привык к обстановке в Театральной библиотеке и согласился на место ночного сторожа. И оказалось, что это были самые счастливые годы моей жизни — быть ночным сторожем! Восемь лет я работал в Театральной библиотеке, из окон которой виден Пушкинский театр.

— *Лев Иосифович, я знаю, что еще студентом вы были на практике в Пушкинском театре, видели великих актеров. Расскажите об этом.*

— Я могу рассказать о Симонове<sup>2</sup>. Это любопытно, потому что всегда говорят, что Симонов был актером «нутра» в какой-то мере. А это личность совершенно грандиозная. Во-первых, книжник, один из самых преданных читателей Театральной библиотеки. Когда приходил, брал массу книг. А здесь было другое, тоже во время практики в Пушкинском театре. Я сидел в служебном буфете, что-то такое ел, очень скромное в ту пору. Вдруг подходит ко мне Симонов, садится рядом и спрашивает: «Вы любите леса?» Я говорю: «Очень люб-

лю». — «А вы знаете, что их рубят по всей России? Что леса уничтожают?» — «Неужели?» — спрашиваю я.

— *Это он из роли Астрова?*

— И вдруг я начинаю чувствовать знакомый текст и понимаю, что он на мне репетирует роль Астрова. Глядя на меня, он так убедительно начал говорить, что происходит с этими лесами. Потом встал: «Сейчас я вам нарисую — вот здесь эта область, здесь ничего нет, здесь ничего нет...» Видимо, у него был такой метод репетиции — на людях проверять органику того или иного сценического текста.

— *Вы признались, что вы поняли, откуда «леса»?*

— Да, я потом рассмеялся и говорю: «Николай Константинович, да это же реплика Астрова!» Он мне сказал: «Ишь ты какой: знает!» Был еще один эпизод с Симоновым, но о нем говорить не хочу, как-то неудобно, потому что Симонов выглядит в нем не совсем...

<...>

— *У вас какая-то сверхделикатность. А сегодня, вы можете назвать хоть одного непорядочного человека? Из вашей жизни, из сегодняшнего окружения? Даже если не называть ни одной фамилии?*

— Вы знаете, я так могу на этот вопрос ответить: если я чувствую, что человек не очень порядочный, то я ухожу от этого человека. Нет, я не могу назвать непорядочного человека, напрямую, чтобы это был полностью непорядочный человек. В чем-то он непорядочный, в чем-то человек достойный. В чистом виде хороших и плохих, наверное, нету.

<...>

— *Лев Иосифович, ну, а кроме того, что вы боитесь что-то недодумать или сделать плохо, ведь все мы, ваши ученики, знаем, что в этом отношении вы человек безупречный, — еще чего-то вы боитесь?*

— Конкретного, пожалуй, ничего нет, вроде того, что я боюсь ареста или чего-то в этом духе. И раньше этого не было.

— *Вы не боялись, что вас, как вашего отца, арестуют?*

— Нет, этого не было. Возможно, потому, что был мальчишкой в тридцатые годы и в сороковые тоже. Чувства, что мне надо опасаться ареста, не было. А вот то, что я могу не попасть в ту же аспирантуру... Я сразу понимал, что на очное отделение в университет я не попаду, все вокруг говорили: чтобы попасть на очный филфак в университете, надо обладать другой фамилией.

— *Все-таки мы вылезли с этой фамилией...*

— Конечно, она мне не помогала. Не очень часто, но мешала.

— *Кроме истории с университетом, были еще проблемы?*

— Пожалуй, кроме этого случая, ничего не было. Потому что в школе я этого не чувствовал совершенно. В школе вообще этого не было. В институте — несколько, у нас институт был вообще замечательный. А нынче студенты стали немного иными...

<...>

— *Вы заметили, что студенты перестали слушать лекции, не хотят учиться...*

— Понимаете, в чем дело: я к этому отношусь спокойно. Меня просят: поставьте хоть что-нибудь, потому что это нужно по какой-то причине, например, срочно уезжаю, честное слово, я прочитаю. И в этом случае я ставлю, даже ту отметку, которую просят, из-за стипендии чаще всего. Но осенью обычно тот студент или та студентка подойдут и скажут: «А у меня есть должок вам». Или я напоминаю: «Как с „Гамлетом“ — то наши дела? Прочитали?» И, как правило, выясняется, что прочитали, знают. Все-таки есть чувство совестливости у многих студентов. Был случай, к сожалению, я не помню фамилии студента, он действительно ничего не знал, просто ничего. Во время экзамена он чувствовал себя неловко, но я очень рассердился, тем более что там был Шекспир, как раз этот

период. «Как же вы, актер, без Шекспира, без Мольера, всего самого главного?» «Нет, — говорю я, — я не могу вам ничего поставить. Вот будет день пересдачи, приходите». И он пришел на день пересдачи и все знал. Я говорю: «Ну, как же так? Сейчас вы же все прекрасно знаете?» Я его спрашивал без билета и гонял по всему материалу. Был еще эпизод забавный. Этот эпизод в память о Борисе Вульфовиче Зоне<sup>3</sup>, который всегда приходил на все экзамены. Он один из тех мастеров, которые не пропускали экзаменов. Это был курс, на котором учились, по-моему, Тыкке, Мозговой, Тенякова, Лев Додин<sup>4</sup>, в общем, хороший курс. И там был Володя Смирнов<sup>5</sup>. Вот подходит этот Володя Смирнов, берет билет, и по тому, как он смотрит на вопросы, я почувствовал, что они ему знакомы мало. В некоторой растерянности он отходит. Я спрашиваю: «Что-то не то в этом билете?» Он мнется, я предлагаю: «Возьмите второй билет». Он взял второй. Зон, который сидит рядом, все это наблюдает, а потом я вижу, что он пишет целое послание. Я принимаю дальше у кого-то экзамен, а Зон закончил письмо и передает мне. Я читаю: он благодарит за милосердное отношение к студенту Смирнову, потому что он очень способный человек, но, к сожалению, окончил только суворовское училище и не самым лучшим образом. И я понимаю, что это просьба быть милосердным до конца. Когда Володя подошел, я стал снижать ему отметку за первый вопрос, а второй вопрос он ответил совсем хорошо. Письмо это я сохранил. Это было на втором курсе. Когда они закончили, на четвертом курсе, у них устраивали завершающий бал. На этом балу я подошел к Володе, подал ему письмо Зона и говорю: «Вот что думал о вас ваш мастер». Он прочитал, у него даже увлажнились глаза, и он спросил: «Можно, я возьму письмо себе?» Этот Володя Смирнов уехал потом в Болгарию, женился на болгарке, выучил болгарский

язык, стал прекрасным актером и народным артистом Болгарии.

— *Лев Иосифович, многим кажется, что вы по отношению к реальной жизни похожи на Ю.М. Юрьева<sup>6</sup>, который наивно не понимал, что такое карточки в послевоенное время. Когда вы не были заведующим кафедрой, признаюсь, и у меня было такое впечатление. Потом, когда вы возглавили кафедру, я поняла, что страшно ошибалась. Оказалось, что вы справляетесь с этой нечеловеческой нагрузкой, что вы ведете за собой коллектив, вы самый настоящий организатор, пользующийся уважением всех и являющийся авторитетом для всех. Ведь тут и судьбы людей, и их звания, и нагрузки, и диссертации. В дополнение ко всему кафедра начала делать книги, учебники. Как вы со всем этим справляетесь? Вы от природы такой талантливый организатор?*

— Это очень трудный вопрос. Я сам не знал, что стану во главе кафедры. Получилось все неожиданно для меня в связи с тем, что возникла проблема возраста, определенного возраста для руководителей, в том числе для руководителей кафедры. Тогда ею заведовал Борис Александрович Смирнов<sup>7</sup>. Пришел к нам на кафедру ректор Владимир Петрович Яковлев<sup>8</sup> — вы помните его? — с этим вопросом. Я полагал, что я далек от этого, что кафедру должна возглавить Майя Михайловна Молодцова<sup>9</sup>, она была уважаемым человеком и ближе к Борису Александровичу Смирнову, с которым одно время у меня были непростые отношения. Как-то в один из лекционных перерывов я сказал Майе: «Надо, чтобы ты была во главе кафедры». Но она почему-то резко отказалась. И говорила, что это должен сделать я. Я был, конечно, не готов. Наверное, задним числом я думаю, тут сыграло роль то, что был период, когда болела Елена Львовна Финкельштейн<sup>10</sup>, она была до Бориса Александровича, как вы знаете, заведующей кафедрой. И вдруг она меня попросила заняться кафедрой, и я одно время ею зани-

мался — помню, что я даже приглашал преподавателей. Тогда пригласил на кафедру Шмакова<sup>11</sup>, еще кого-то. Вдруг я почувствовал, что можно что-то интересное делать для педагогов, для студентов. Это был такой махонький опыт. Ну, у Елены Львовны был инфаркт, потом она появилась, слава богу, снова на кафедре. Но все-таки была вынуждена уйти и передать все Борису Александровичу. Этот опыт, когда я стал заведующим кафедрой, генетически дал о себе знать. Я почувствовал, что можно и организовать что-то, и сделать, все сделать без диктата. Хотя был один эпизод, очень неприятный для меня, связанный с Агнессой Борисовной<sup>12</sup>. Здесь все было сложно. Агнесса сказала, что хочет подавать документы на доцента, а большой совет института это не утвердил. Она глубоко занималась Шекспиром, была блистательным знатоком этой темы, но человек она была очень неровный. Студентам что-то не понравилось, они сказали своим мастерам, и так далее. Я знал отношение к ней со стороны ректората, со стороны многих наших преподавателей — на некоторые ее лекции жаловались студенты. Я ей прямо сказал, что не стоит сейчас подавать на доцентуру, потому что возникнут сложные моменты на совете. Она все-таки подала, и на совете голосов «против» было больше, чем «за». Она считала, что это я вел себя неправильно на этом совете. А Борис Александрович считал, что я должен был ее защитить.

— *Из-за этого у вас были напряженные отношения?*

— Нет, все началось раньше. Сложно было с защитой моей докторской. Кандидатская у меня была посвящена только Антуану. В докторской тема была более широкой, потому что, вы знаете, Антуан ставил много зарубежных пьес. И у меня возникла мысль о диссертации о проблемах зарубежной драматургии на французской сцене. К этой теме меня стали подталкивать мои знакомые — Альшүүлер<sup>13</sup>:

«Вот тебе уже докторская диссертация». Я стал работать по этой теме, появились публикации. Докторская уже сложилась, а Борис Александрович был еще кандидатом. Я обратился к нему насчет защиты. Он неодобрительно к этому отнесся. Некоторые мне даже советовали подождать, пока Борис Александрович не защитится. Но он недостаточно активно этим занимался, а у меня — быстро все выстроилось. Вот здесь и возникли некоторые шероховатости, причем мне пришлось их где-то преодолевать, даже с помощью Вити Якобсона<sup>14</sup>, который тогда был председателем Ученого совета. Когда он узнал, что у меня диссертация готова и есть публикация, но вот на кафедре Борис Александрович с этим тянет, тогда Витя стал говорить, что это не имеет значения: «Раз у вас готово, надо вынести диссертацию, конечно, на кафедру, чтобы обсудили и было решение кафедры». Якобсон даже настоял на необходимости защиты этой докторской. Борису Александровичу пришлось подчиниться. Было обсуждение на кафедре с приглашением рецензента; он выступил со многими замечаниями, но в целом было решение утвердить и доработать. С одной стороны, как мне кажется, я подтолкнул Бориса Александровича к тому, чтобы он все-таки написал и защитил свою докторскую диссертацию. И защитил он ее, если мне не изменяет память, чуть позже меня. Я был удивлен тем, что он не приветствует мою защиту, а, наоборот, ее осуждает. Мне очень тогда помог Якобсон — и в самой защите, и как председатель совета. Он настоял, а был очень авторитетен. Потом шероховатости прошли и повторились уже с Дроздовой: почему я не смог защитить ее на большом совете? В ту пору было жесткое положение, что если человека не утверждают на должность доцента, то он должен уйти из института. Это связано не с ВАКом, а с внутренними правилами института. Она должна была стать доцентом по приказу ректора, а утверждалась на

большом совете. Раз не утвердили, значит, автоматически ее увольняют. По этому поводу был суд, но все равно ее уволили. На суде нашли более лояльную статью увольнения.

В начале заведования были такие сложные моменты. Постепенно я, наверное, набирал опыт. Случай с Дроздовой — тоже опыт, нравственный. Внутренне я переживал это очень тяжело. И ее талантливость, и множество других положительных вещей — я думал, может, я действительно не то делал на совете. Может быть, надо подавать членов кафедры соответствующим образом. ...Все дело в том, что я тогда не имел еще опыта, я полагал, что нужна реальная характеристика. Если бы я написал, что все прекрасно и что мы рекомендуем ее, то не было бы и этого разговора. Но я, к сожалению, написал, что хотя кафедра ее рекомендует, но на кафедре были некоторые сомнения в связи с ее преподаванием предмета. То есть рекомендуем, но с оговорками. Вероятно, мне не нужно было распространяться об этих оговорках, но я-то думал, что не писать о них было бы несправедливо — ведь они были. И на самой кафедре об этом говорилось, и, кроме того, все знали в институте. Были письма со стороны студентов, молва ходила... Безусловно, сейчас бы я написал, что все в порядке.

— *Опыт руководителя приходит, вы полагаете, не сразу. Сейчас вы считаете, что не нужно так: раз и уволить?*

— Сейчас так не нужно. Если я считаю человека очень полезным для кафедры, то я должен соответствующим образом подавать документы, не думая о том, что на кафедре человек обсуждался не совсем однозначно и мнения о нем не совсем однозначны. Сейчас я думаю, что ради дела нужно подать характеристику, которая соответствовала бы интересам дела, а не реальности. В ту пору я этого не понимал. Я думал, что характеристика должна отвечать реальному положению вещей. Сей-

час я понимаю, что быть руководителем — сложно, надо быть гибким человеком. Надо уметь подавать других, добиваться каких-то вещей, в Москве, где-то еще, иногда не прямыми путями, а где-то немножко...

— ... *кривыми.*

— Кривыми. Великая Кривая в чем-то была права, не во всем, но кое в чем. Выходя уже в другую тему, могу сказать, что я опасаясь вот чего. Вадик<sup>15</sup> должен быть заведующим кафедрой, так все выстраивается, но я немножко боюсь: пытаюсь его как-то приучить, а боюсь, потому что он иногда слишком прямолинеен. Это меня пугает, потому что необходима какая-то гибкость. Я не призываю к непорядочности. Просто надо быть гибким, не надо портить отношения. А он может что-то резко сказать, если ему что-то не понравится. Потом он понимает, что сказал не совсем то, и задним числом начинает... хорошо, если это по отношению ко мне, не дай бог по отношению к постороннему человеку, который важен для кафедры. К сожалению, только теперь опыт мне помогает.

— *Лев Иосифович, последний большой вопрос. Как вы относитесь к современной жизни, как вы смотрите на то, что происходит в течение последних пятнадцати лет? Или вы настолько защищены своим миром: театром, литературой, искусством, своим счастливым детством, своим чувством, что все вокруг замечательно было и есть, — что вы не замечаете, как резко поменялась жизнь?*

— Я могу сказать коротко. В самом начале, когда возникли все эти рыночные отношения, вся эта свобода и все на свете, я это очень приветствовал. Мне это нравилось, и я думал: «Господи, я дожил до такого, о чем прежде даже не помышлялось». Потому что был для меня один очень счастливый период в институте, когда действовало наше Студенческое научное общество в семидесятых годах. Когда действительно на заседаниях этого СНО я чувствовал

себя совершенно свободным в том смысле, что мы могли обсуждать Пинтера, Ионеско, какие-то запретные темы. Помню очень хорошо, как мы сделали настенную газету, посвященную Любимову и его «Гамлету». Тогда Любимова ругали за «Пиковую даму», самое смешное, еще не состоявшееся. У нас говорили, что якобы «Гамлет» провалился на Западе, а на самом деле не провалился, студенты переводили отзывы зарубежной критики о «Гамлете», и мы все это повесили. Поэтому мне казалось, что наступило время, о котором мечталось: можно все говорить, появились книги, появились публикации, появились в магазинах все на свете, появились какие-то свободные люди, молодежь... Меня все это безумно радовало. Но в данный момент я очень сокрушаюсь по поводу того, что исчезло многое из того, что было даже в советский период очень достойным. Я понимаю теперь уже сложность ситуации. Если раньше я ее воспринимал как-то однозначно радостно, то сейчас с очень большой тревогой отношусь к тому, что происходит. Потому что в той же сфере театра, когда нет народных театров, когда нет возможности людям заниматься в коллективах, кружках, а они очень нужны; когда молодежь предоставлена самой себе... Что-то в нынешней жизни мне начинает не нравиться. И в общественной жизни. Я начинаю понимать, что возникает иногда ложь, которая существовала в те годы, я вижу, как перестраиваются телевизионные каналы, каналы новостей, которые недавно были по-настоящему независимы, а теперь они начинают говорить то, что от них ждут наши высокие инстанции. Меня это очень тревожит, потому что я чувствую, что есть какой-то элемент возврата к тому плохому, что было когда-то, и, к сожалению, утеряно то хорошее, что было тоже когда-то. Кроме того, расслоение — то, о чем мы с вами говорили: да, был 1937 год, но была какая-то сплоченность между людьми, невольное

противостояние... В 1937-м, когда арестовали отца, преподавательница положила мне цветок... Это ведь было с ее стороны...

— *Школьная учительница?*

— Да. Она ведь знала, это мгновенно становится известным. И с ее стороны это был какой-то протест, она хотела выразить свое отношение: да, у тебя арестовали отца, но ты остался достойным человеком, вот отнеси это маме. Сейчас, мне кажется, происходит такое расслоение в нашем обществе, где возможна социальная вражда. Люди, которые оказались наверху, не чувствуют солидарности с теми, кто продолжает оставаться внизу. В царской России, в свое время это очень болезненно ощущали все эти Третьяковы, Тенишевы и так далее. Будучи очень богатыми людьми, они стремились что-то дать России, народу. Строили ночлежки и всякое такое. Сейчас, как мне кажется, этого пока нет. Многое из того, что сейчас происходит, у меня вызывает тревогу. Либо все это вернется на круги своя, к советской системе, либо что-то такое происходит неладное. Я это очень чувствую. Не знаю, как сформулировать, но как-то тревожно...

— *А в искусстве, в культуре в широком смысле?*

— В широком смысле в сфере культуры ведь тоже все сейчас непросто. Непросто существование театров. С одной стороны, есть возможность появиться новым театрам, но нет возможности найти спонсоров, финансовых вливаний в этот театр. Если бы были созданы какие-то инструменты... Все время говорят: закон о меценатах вот-вот должен появиться. Но его до сих пор нет. Поэтому невыгодно богатым людям вкладывать деньги. Ведь культура сама себя содержать не может.

— *А разве Третьякову выгодно было вкладывать деньги в музей? А Морозову — в коллекции картин, в организацию театра? Разве они ждали закона о меценатах?*

— Здесь, наверное, важно другое. Тогда это было престижно. К ним по-другому

относились. Если Савва Морозов что-то такое делал ради культуры, искусства, фон Мекк помогала Чайковскому — все-таки ими руководили моральные, нравственные, религиозные чувства: вот они делятся с теми, у кого этого нет, и где-то там, наверху, возникнет престиж их фирмы и так далее. Сейчас, во-первых, нет религиозного чувства. Даже у тех, кто ходит в церковь, но я не верю, что они по-настоящему верят. Это становится скорее ритуалом, а не искренней верой. Я думаю, что все эти Третьяковы, Морозовы, люди из купеческих семей, были воспитаны религиозными людьми и они понимали, что им воздастся за то, что они делают. А наши молятся и ходят в церковь, но это дань моде. Поэтому нужен закон. Надо сделать так, как это делается на Западе. Я разговаривал с одной девушкой, которая учится на основе фонда Дюпона. Она мне рассказывала всю эту систему зарубежного фонда, который ей дает деньги. Не только на учебу. Она приехала в Россию с тем, что она изучает русский язык и живет на деньги фонда Дюпона. Но, когда она окончит учение, она останется членом этого фонда и будет отдавать ему деньги. А фонд заинтересован в том, чтобы ее устроить так, чтобы она зарабатывала хорошие деньги, чтобы она спокойно отдавала деньги. То есть продолжать быть членом фонда выгодно — и фонду, и ей самой. Такая система — цепь взаимосвязей существует. А у нас нет такого инструмента, чтобы меценаты считали для себя выгодным... Можно и нужно подстегнуть их к помощи. Сейчас это не делается, а почему не делается, я понять не могу. Надвигается коммерция — театр должен сдавать свои помещения под магазины или ставить спектакли, связанные с шоу-бизнесом. У нас культура вынуждена себя каким-то образом обслуживать. Это невозможно. Или это возможно тогда, когда превращается в шоу-бизнес. Некоторые мои студенты уже считают, что петь под фонограмму — это вполне разумно.

Неправильно. Мне кажется, что это чудовищно, потому что это не искусство, а как раз шоу-бизнес, коммерция. И, конечно, она начинает занимать все больше места в этом пространстве. То, что происходит в культуре в этом отношении, действительно вызывает очень большую боль. Театры существуют очень трудно. Хорошо, когда Большой драматический театр нашел каких-то меценатов, спонсоров, которые помогают ему. Я замечаю, например, что на первый спектакль этого театра критикам не попасть на хорошие места — они отданы спонсорам. А спонсоры начинают уже что-то диктовать театру. Я не представляю, что нужно сделать, поэтому и говорю, что нужно создать закон, по которому было бы выгодно помогать культуре. Выгодно. А сейчас искусство живет очень трудно.

— *Когда-то вы говорили про пять эпох театральной жизни, через которые вы прошли. Мне это очень понравилось. Впрямую вы не сказали, но в подтексте было, что каждый следующий этап на ступеньку ниже предыдущего. Действительно так идет развитие театра, что театр сегодняшний не идет ни в какое сравнение с тем театром, где играл, например, Юрий Михайлович Юрьев? С той эпохой?*

— Дело все в том, что это разные эстетические эпохи. Не лучше или хуже, а разные эпохи эстетически. Разные требования к искусству. Когда я смотрел Самойлова, Корчагину-Александровскую<sup>16</sup>, того же Юрьева, Остужева, Турчанинову<sup>17</sup>, у меня были другие требования к искусству. Я обращал внимание на то, как они говорят, как ходят в этих костюмах, какая у них пластика. Я на всю жизнь запомнил, как сидит Турчанинова в «Правде хорошо, а счастье лучше»<sup>18</sup> — она почти не двигается, целый акт сидит на скамеечке и рассуждает, и мне было интересно, как она рассуждает, как звучит ее голос. А какая прекрасная, сочная речь у нее! В «Лесе»<sup>19</sup> есть сцена (по-моему, осталась ее запись)

Юрьева и Рашевской, хотя Рашевская актриса уже немножко другого поколения. Юрьев с его голосом, с его пафосом прозаический текст Островского читает как стихи, и Рашевская ему отвечает прозаически, но очень естественно, органично, и сразу возникают как бы два театра — поэтический, пафосный, приподнятый и театр почти бытовой. То есть эстетически это разные театры. Нельзя сопоставить — лучше, хуже Черкасов, Симонов или Остужев — это разные театры. Сейчас существуют грандиозные актеры. Например, Девогченко<sup>20</sup> — это же великий актер. Я студентов умоляю: посмотрите его, пока он еще жив, потому что я очень боюсь за него. Сегодня он играет, а завтра может не играть, а послезавтра снова играет. В «Саше Черном»<sup>21</sup> — это же потрясающе! Какие-то вещи он делает совершенно грандиозно. Это сегодняшней молодой актер. Если бы он все это делал, когда были живы Юрьев и Остужев, этого бы никто не понял, это совершенно другой театр и совершенно другая театральная эпоха. Я думаю, это был бы какой-то скандал. Или мы смотрели спектакль «Правда хорошо...»<sup>22</sup>, мне было трудно даже смотреть сцену, о которой я вспоминал только что с Турчаниновой.

— *Вы имеете в виду гастрольный спектакль Малого театра? Мне спектакль понравился.*

— Да, но это совсем другой тип существования актеров, когда они не сидят на скамеечке, а все время бегают, все время разговаривают, существуют в другом ритме. Этот совсем другой театр, хотя все тот же Малый театр. Это поставлено Женовачом, чувствуется режиссерская рука, и актеры совсем другие. Не лучше и не хуже. Это другая эстетическая эпоха, другой художественный ряд, другие требования в вузах. Если бы сейчас появился Юрьев, я уверен, что его закидали бы гнилыми яблоками. Я продолжаю любить Юрьева, восхищаться им, но я прекрасно понимаю,

что сегодня другой тип актера. Юрьев шел по Невскому с тросточкой с золотым набалдашником, и все кланялись, потому что знали, что он актер. Сейчас же совсем другой тип актера...

— *В джинсах, в свитере...*

— Да, совершенно верно, но это никоим образом не умаляет современного актера. Тот же Сережа Барковский<sup>23</sup> — какой замечательный артист! Но его же не узнать среди толпы. Но все равно профессия актера сохраняется. Актер должен много знать по профессии. Тот же Девогченко, на мой взгляд, высочайший профессионал. Раньше профессия — это голос, манеры. Сейчас профессия — это нечто другое, не только талантливый человек. Когда я говорю о театральных эпохах, я говорю об эстетически разных временах в театре.

— *...Какое у вас широкое сердце! Оно столько вмещает. В том числе пять эстетических эпох. У вас нет ни забвения прошлого, ни злопамятства, какого-то недоверия к сегодняшнему театру.*

— Сегодня действительно достаточно много прекрасного. И актеры, и режиссура.

— *И все-таки ваш любимый актер Юрий Михайлович Юрьев?*

— Я бы так сказал: он для меня не просто актер — а целая эпоха, которая меня сформировала. Потому что это мое детство, моя юность. Эта эпоха мне дорога его актерской манерой, его отношением к людям, его безмерной щедростью и в то же время любовью к красоте и многим другим. Как он рассказывал о Ермоловой! Он всегда говорил, что театр должен быть немножко над жизнью. Что есть правда, а есть правденка. Надо стремиться к высокой правде от правденки. Театр должен призывать к чему-то более высокому. Не опускаться до жизни, а, наоборот, поднимать ее до какой-то художественной планки. Он был прав. Недавно я смотрел в «Балтийском доме» спектакль по пьесе братьев Пресняковых<sup>24</sup>, где звучат нецензурные слова, но это же ужасно! В жизни да, люди иногда

произносят эти слова, хотя я и в жизни не люблю, когда их произносят. У меня был такой смешной эпизод, когда я работал в Театральной библиотеке. Я устал от библиотеки, от театроведения и решил переквалифицироваться. Стать геологом. Уехал в геологическую экспедицию. Начальником экспедиции был такой Евгений Иванович, который никак не мог понять, почему я, с высшим образованием, оказался в качестве рабочего в геологической экспедиции. Мы ехали долго, потому что тогда туда самолеты не летали, ехали десять дней до Владивостока, а потом еще пять дней на пароходе до Камчатки. Он сделал меня почвоведом и сказал: «Ты будешь руководить рабочими». Уж не помню в связи с чем, но он произнес какое-то слово, а я невольно вздрогнул. Он спросил: «Тебя что, раздражают эти слова?» Я признался, что, во всяком случае, мне их неприятно слышать. Он ответил: «Ну, научись на Камчатке, с рабочими... С ними иначе нельзя». Он объяснил, что сам употребляет нецензурные слова, потому что имеет дело с рабочими, а на Камчатке чаще всего это бывшие заключен-

ные, которые там подзарабатывают себе на дорогу. Других слов они не понимают. А я должен был давать рабочим разнарядку — кто с кем должен идти из геологов. В конце концов я не научился, зато отучил этих рабочих.

— *Как это?*

— Это было очень странно, но дело в том, что они почему-то стали стесняться при мне говорить эти слова. Как это получилось, я не знаю. Я по этому поводу с ними не разговаривал. Тогда я был еще довольно молодым человеком и очень смущался, когда кто-то произносил эти слова, — краснел, бледнел и прочее. А они ко мне неплохо относились. Почему-то называли меня Леша. И говорили: «Вот придет Леша, при нем сказать по-настоящему ничего нельзя». Зато я научился чифирить. Ночами я им рассказывал «Анну Каренину» и пили чай.

— *А сейчас вы чифирите?*

— Сейчас нет. От того чая голова была очень ясная. Они такие хорошие, мы сидели у костра, спать совершенно не хотелось, говорили про жизнь, рассказывал им какие-то сюжеты романов.

### Примечания

<sup>1</sup> Троянский Михаил Петрович (1905–1954) — режиссер, актер, искусствовед, директор Театральной библиотеки в 1950–1954 гг.

<sup>2</sup> Симонов Николай Константинович (1901–1973) — актер, режиссер, народный артист СССР. С 1924 по 1973 г. (с перерывами) — актер ленинградского Театра драмы им. А. С. Пушкина.

<sup>3</sup> Зон Борис Вульфович (1898–1966) — режиссер, актер, педагог, заслуженный артист РСФСР. Основатель Нового ТЮЗа (1935–1945). С 1949 г. — профессор ЛГИТМиКа.

<sup>4</sup> Тышке Владимир Александрович (р. 1943) — актер, режиссер, театральный педагог, заслуженный артист РСФСР; Мозговой

Леонид Павлович (р. 1941) — актер театра и кино, театральный педагог, заслуженный артист России; Тенякова Наталья Максимовна (р. 1944) — актриса театра и кино, народная артистка России; Додин Лев Абрамович (р. 1944) — режиссер, театральный педагог, народный артист России.

<sup>5</sup> Смирнов Владимир Николаевич (1942–2000) — русский и болгарский актер театра и кино.

<sup>6</sup> Юрьев Юрий Михайлович (1872–1948) — актер, театральный педагог, народный артист СССР. В 1935–1948 гг. — артист Театра драмы им. А. С. Пушкина (Александринского).

<sup>7</sup> Смирнов Борис Александрович (1918–2006) — театровед, пе-

дагог, доктор искусствоведения. Зав. кафедрой зарубежного искусства ЛГИТМиКа с 1966 по 1990 г.

<sup>8</sup> Яковлев Владимир Петрович (р. 1938) — историк, кандидат исторических наук, политический деятель. В 1985–1993 гг. — ректор ЛГИТМиКа.

<sup>9</sup> Молодцова Майя Михайловна (1936–2014) — театровед, педагог, кандидат искусствоведения. С 1964 г. — профессор кафедры зарубежного искусства СПбГАТИ.

<sup>10</sup> Финкельштейн Елена Львовна (1906–1971) — театровед. В 1937–1966 гг. — в Ленинградском театральном институте. В 1946–1965 гг. — зав. кафедрой зарубежного искусства.

<sup>11</sup> Шмаков Геннадий Григорьевич (1940–1988) — поэт, переводчик, балетный критик. В 1965–1966 гг. — преподаватель зарубежной литературы в ЛГИТМиКе.

<sup>12</sup> Дроздова Агнесса Борисовна — театровед, педагог, кандидат искусствоведения. С 1966 по 1991 г. — ст. преподаватель кафедры зарубежного искусства.

<sup>13</sup> Альтшуллер Анатолий Яковлевич (1922–1996) — театровед, доктор искусствоведения. С 1947 по 1975 г. — профессор кафедры русского театра ЛГИТМиКа.

<sup>14</sup> Яacobсон Виктор Петрович (1937–1993) — театровед, педагог, кандидат искусствоведения. С 1985 по 1993 г. — проректор по научно-методической работе ЛГИТМиКа.

<sup>15</sup> Максимов Вадим Игоревич (р. 1957) — театровед, режиссер, педагог, доктор искусствоведения. С 2008 г. — зав. кафедрой зарубежного искусства РГИСИ.

<sup>16</sup> Вероятно, имеется в виду Самойлов Георгий Ильич (1905–1982) — актер театра и кино заслуженный артист РСФСР. В 1950–1978 гг. служил в Театре им. А. С. Пушкина (Александринском). Корчагина-Александровская Екатерина Павловна (1874–1951) — актриса, народная артистка СССР. С 1915 г. и до конца жизни служила в Театре им. А. С. Пушкина (Александринском).

<sup>17</sup> Остужев Александр Алексеевич (1874–1953) — актер, народный артист СССР, один из ведущих актеров Малого театра; Турчанинова Евдокия Дмитриевна (1870–1963) — актриса, педагог, народная артистка СССР. Служила в Малом театре.

<sup>18</sup> Комедию А. Н. Островского Л. И. Гительман мог видеть в 1965 г. в Малом театре с Е. Д. Турчаниновой в роли Мавры Тарасовны.

<sup>19</sup> «Лес», комедия А. Н. Островского. Постановка в Александрин-

ском театре 1936 г., в которой Ю. М. Юрьев играл роль Несчастливцева, а Наталья Сергеевна Рашевская (1893–1962), народная артистка РСФСР, — роль Аксюши.

<sup>20</sup> Девотченко Алексей Валерьевич (1965–2014) — актер театра и кино, заслуженный артист РФ.

<sup>21</sup> Имеется в виду моноспектакль в постановке Г. М. Козлова «Концерт Саши Черного для фортепиано с артистом» (1991) на малой сцене театра «Балтийский дом».

<sup>22</sup> Речь идет о спектакле, поставленном в Малом театре режиссером Сергеем Васильевичем Женовачом (род. 1957) в 2002 г.

<sup>23</sup> Барковский Сергей Дмитриевич (р. 1963) — актер театра и кино, заслуженный артист РФ.

<sup>24</sup> Речь идет о спектакле 2004 г. «Изображая жертву» в постановке И. Коняева.

В. И. Максимов

## Л. И. Гительман и гвоздевско-германовская театроведческая школа

Петербургское театроведение формировалось в результате деятельности различных ученых, ориентирующихся на проблемы театра на рубеже XIX–XX веков. Датой официального возникновения театроведения стоит принять 24 мая 1920 года, когда в Зубовском Институте истории искусств образовалось третье отделение (впоследствии — факультет) — истории театра. Профессорами отделения стали Николай Эрнестович Радлов, Семен Карлович Боянус, Андрей Яковлевич Левинсон, Владимир Николаевич Соловьев, Владимир Васильевич Гиппиус, Владимир Николаевич Перетц. Возглавил отделение Дмитрий Константинович Петров, один из первых филологов, обратившихся к проблемам театра, автор исследований об испанской ренессансной комедии. Осенью 1921 года к ним добавился ряд новых профессоров: Борис Аполлонович Кржевский, Константин Михайлович Миклашевский и Алексей Александрович Гвоздев, перешедший из отделения истории словесных искусств.

В институте, сосредоточившем в себе крупнейшие силы гуманитарной науки Петербурга и имевшем значение европейского научного центра, стала формироваться новая театроведческая школа. В работах 1920-х годов А. А. Гвоздев на основе театральных исследований европейских ученых формирует общие принципы изучения спектакля как самостоятельного объекта театроведения. Особое значение для него имели исследования Макса Германа, основавшего в Берлинском университете Институт театра в 1923 году. Молодое поколение русских театрове-

дов осваивает позитивистскую методику М. Германа, обогащая ее новаторским формальным методом.

Гвоздевско-германовская школа воплощала свою методику в исследованиях о мировом театре различных эпох и в критическом осмыслении современных спектаклей, прежде всего В. Э. Мейерхольда. Через несколько лет после выхода программных трудов: «Из истории театра и драмы» А. А. Гвоздева (1923), сборника «Задачи и методы изучения искусств» (1924) — начался разгром гвоздевско-германовской школы. Началось все с доклада Гвоздева «Буржуазные течения в театроведении» в 1931 году. Основатель школы избрал тактику покаяния и соглашения с советской властью. Положительного результата это, естественно, не дало. В феврале 1937-го сектор театра б. Института истории искусств был закрыт. При ликвидации сектора и института в целом многие ученые были уничтожены физически. В 1939 году умер Гвоздев. Уцелевшие постепенно перебрались в Москву.

Стефан Стефанович Мокульский, вместе с Гвоздевым создавший театроведческий факультет Института сценических искусств, во время блокады покинул Ленинград, а с 1943 года преподавал в ГИТИСе, где создал кафедру зарубежного театра. В Москве оказались также сотрудники сектора театра Б. И. Ростоцкий, Н. Г. Зограф, Н. Н. Чушкин и другие. Московское театроведение развивалось, приютив в своих рядах представителей гвоздевско-германовской школы.

В Ленинграде представителями этой школы стали сотрудники театроведческо-

го факультета, открытого в 1939 году в Ленинградском государственном театральном институте, и ученики С. С. Мокульского: Всеволод Васильевич Успенский, Галина Константиновна Соловьева, Елена Львовна Финкельштейн, Марианна Григорьевна Португалова, Лидия Аркадьевна Левбарг, Сергей Сергеевич Данилов, Исаак Израилевич Шнейдерман и другие. Новое поколение этой школы составили выпускники факультета 1945–1950 годов, среди которых Д. М. Шварц, А. Я. Альтшуллер, А. Я. Трабский, А. З. Юфит. В 1952 году был выпущен курс, представители которого стали новым поколением преподавателей театрального института. Это Г. И. Агамирзян, Э. А. Коган, Г. З. Мордисон, В. В. Чистякова. И среди них Л. И. Гительман.

Как известно, одной из главных задач, которые ставил Макс Герман перед новой научной профессией Theaterwissenschaft, стала реконструкция спектакля с помощью различных научных методов с целью выявления специфики театрального искусства, установление конкретного сценического языка. Те же задачи ставил А. А. Гвоздев. Эти же задачи решал в своих исследованиях Л. И. Гительман. Реконструируя спектакли А. Антуана «Привидения» Ибсена, «Вознесение Ганнеле» Гауптмана и другие, он подробно восстанавливает каждую сцену и каждую реплику. Особенное внимание уделяет специфике перевода на французский язык пьес Ибсена и Льва Толстого. Из этих деталей возникает образ спектакля, режиссерская трактовка материала, и в результате формулируется режиссерский замысел. Выясняется, что оценки спектакля, данные французскими критиками, либо не соответствуют замыслу режиссера, либо вообще не ставят целью осмысление спектакля. В результате реконструкции спектаклей Антуана разных периодов Л. И. Гительман приходит к выводу о преодолении режиссером эстетики натурализма уже

в последние сезоны театра Либр. Французские исследователи того времени считали иначе.

Театроведческая группа А. А. Гвоздева в 1920–1930-е годы одной из главных научных задач считала обоснование единых театральных и культурных процессов, происходивших в Западной и Восточной Европе. Это поколение театроведов никогда не замыкалось в пределах одной темы или одной национальной культуры. Да и Зубовский институт был создан в 1912 году именно как общеевропейский научный и культурный центр. Единство культур — одна из главных идей гвоздевского поколения театроведов. Гительман подхватил эту идею и главным объектом своих исследований сделал русско-зарубежные театральные связи. Этому посвящена докторская диссертация и большинство его статей.

Еще одной особенностью гвоздевско-германовской школы стало единство исследовательского метода в анализе исторического спектакля и принципов критической оценки спектакля современного. Руководствуясь суммой принципов научного подхода Германа, Гвоздев и его последователи рассматривают спектакль исходя не из эстетики пьесы, а из общности сценического языка. Выявляют соответствие сценографии, актерского исполнения режиссерскому решению.

В конце XX века Л. И. Гительман обозначил главную проблему современной петербургской критики: «...в статьях этих, как сейчас, увы, вошло в моду, больше о самом пишущем, чем о том, о чем написана статья. Читаю и думаю, сколько умных красивых слов знает автор, как утонченно сложно строит фразы, какие чудные и неожиданные словесные обороты придумывает, сколько в нем, в авторе, иронии, юмора, наблюдательности по отношению к зрительному залу... как он, автор, высоко думает о себе, с какой разудалой купеческой щедростью подает себя,

словно читателя интересует только он сам, а никоим образом не спектакль, о котором он мимоходом роняет несколько язвительных слов... Вот и получается, что спектакль только повод, чтобы в полный голос завить автору о себе самом»<sup>1</sup>.

Л. И. Гительман вполне четко определял задачу критика — дать точную, недвусмысленную оценку спектакля. Говорить о спектакле, а не о своем впечатлении. Осознавать четкий адрес критического высказывания. Главная задача — помочь художнику творить, а зрителю понять. В этом он последовательно воплощал в реальности задачу, сформулированную когда-то Дени Дидро в его «Салонах»: воспитывать художников и профанов.

Еще одна важнейшая задача русского театроведения — создание учебников и многотомных «Историй» отечественного и зарубежного театра. Итогом деятельности А. А. Гвоздева стали его учебники и хрестоматии. В 1931 году была издана «История западноевропейского театра», для которой Гвоздев написал главу «Театр эпохи феодализма», а в 1933-м — первый том «Истории советского театра», в котором ряд разделов написан Гвоздевым. Изучение западного и советского театра было неразрывным. Итогом работы Гвоздева стали учебник «Западноевропейский театр на рубеже XIX–XX столетий» (1939) и «Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX–XX веков» (1939). В них продемонстрированы главные принципы науки М. Германа — воссоздание спектакля, выявление специфики актерского и режиссерского языка как основы сценического искусства.

Л. И. Гительман продолжил эту традицию гвоздевско-германовской школы. Он принимал активное участие в написании глав 8-томной «Истории западноевропейского театра», начатой С. С. Мокульским в 1956 году. В последние годы жизни Гительман сосредоточил внимание именно на создании учебников и хрестоматий.

2002 год — «Зарубежное актерское искусство XIX века. Хрестоматия». 2004 год — «Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века. Хрестоматия». 2005 год — «История зарубежного театра». 2007 год — «Хрестоматия по истории зарубежного театра». Именно в двух последних Л. И. Гительман добился того, что история спектакля и эволюция образа спектакля вышли на первый план, а драматургия осталась в качестве литературного материала.

В последние годы он почти перестал заниматься высокой наукой, все силы посвятив написанию учебников, составлению хрестоматий. И очень многое успел, потому что именно просвещение, возвращение утраченных ценностей, реформа образования были актуальны прежде всего.

Фундамент научных знаний Л. И. Гительмана был заложен не только в годы учебы в Театральном институте, но и в годы работы в Театральной библиотеке (1952–1960). Он сам признавался в мемуарах, что здесь сформировался его исследовательский подход. Л. И. принимал активное участие в изданиях библиотеки тех лет, а в 2005 году написал предисловие к четвертому тому «Театрального наследия».

Я говорил о принципах русской театроведческой школы и о продолжении этих принципов в творчестве Л. И. Гительмана, но его миссия этим не ограничивается. Лекции, прочитанные студентам, и особенно Студенческое научное общество открывали перед слушателями подлинное значение мировой культуры и утверждали общечеловеческие ценности, противопоставляя культуру и человеческие законы тоталитарной советской идеологии. Он открывал и очищал имена, выброшенные советским искусствоведением или извращенные. Он говорил не только об искусстве, обсуждение каждого явления подлинного искусства становилось опровержением искаженных челове-

ческих ценностей, замещенных партийностью, народностью, соцреализмом. Каждое его выступление было ударом по советской системе.

Переводы пьес Беккета, Ионеско, Стопшарда и многих других были сделаны в СНО вопреки системе. Как и переводы статей о крупнейших режиссерах XX века. Сегодня без этих имен немислимо преподавание и изучение театра, а тогда это было спасением русской культуры от одиночества и загнивания.

Человек высокой науки, взявший все лучшее от своих великих учителей, он в условиях тоталитарной советской идеологии мог объективно оценивать любое явление. В 1970-е годы он говорил: «Нет антиреализма, Метерлинк — не антиреалист, это другой реализм», то есть в условиях партийной диктатуры он стремился адаптировать любые «чуждые» явления. В тех условиях — все реализм.

Сформировавшаяся за долгие годы советской диктатуры так называемая «вторая культура» была реальной альтернативой примитивной официальной идеологии. В этой ситуации особую роль играли неформальные неофициальные культурные центры и отдельные личности. Такowymi являлись школа Ю. М. Лотмана в Тартуском университете, Театр на Таганке Ю. П. Любимова, лекции Л. Н. Гумилева и академика Д. С. Лихачева. Имя Л. И. Гительмана — среди имен тех, кто был у истоков той волны, которая смыла советскую систему и лживую идеологию. Хочется думать, что и моя капля усилий вливалась в этот поток. И мне представляется актуальным вспомнить об этой роли Л. И. сейчас, когда реалии старой советской идеологии все чаще и чаще напоминают о себе и в театрах, и в вузах, и на улицах города.

Необходимость обогащения научного метода Германа была осознана уже Гвоздевым. В 1920-е годы он не мог пройти мимо достижений формальной школы. Метод

Германа — по сути позитивистский. Формальная школа открывала невиданные перспективы, позволяя на основе структуры и архитектоники спектакля выявить его художественность и целостность.

Однако вместо этого с начала 1930-х годов сочинения Гвоздева стремительно двигались в сторону социологии и идеологии.

Сегодня мы видим изменения самих форм театра. Эти преобразования происходят в двух противоположных направлениях:

1. В сторону постановки театрами задач не художественных, а социальных, максимальной актуализации поднимаемых проблем. Тем самым театр осмысленно отказывается от художественных средств ради активного воздействия на жизнь.

2. В сторону вовлечения зрителя в действие, но не с помощью художественного сопереживания, а с помощью перформативного соучастия. Тем самым сценическое действие противопоставляется реальности, но не предусматривает никакого художественного преобразования.

Соответственно, методы анализа художественных форм не могут не учитывать этих реалий и неизбежно меняются.

Научное театроведение и профессиональная критика, если они не хотят погибнуть, обязаны использовать все имеющиеся, кроме гвоздевско-германовского, искусствоведческие методы (в разной степени, разумеется):

- формальный метод, основанный на сравнении системных характеристик;
- герменевтика, расшифровывающая произведение как систему знаков;
- учение об эстетической реакции как основе катартического действия — рассмотрение произведения через противопоставление фабулы и сюжета, формы и материала;
- психоаналитический метод, вошедший опыт биографической школы,

позитивизм и детерминизм; изучающий объективные психические и физиологические данные;

— аналитико-психологический метод, выявляющий архетипы и их функционирование в поле коллективного бессознательного;

— ритуально-мифологическая школа, сопоставляющая мифологические структуры в художественном произведении;

— структурный анализ, обнаруживающий принципы компоновки элементов сюжета и функций персонажей;

— актантный анализ — развитие сюжета в соответствии со структурой конфликта, а не с действием персонажей;

— постструктуралистский подход — использование теорий деконструкций (Деррида) и рассмотрение произведения в качестве дискурса конкретных (исторических) эпистем (Фуко);

— другие возможные постмодернистские методы, кроме постструктуралистского.

Для освоения и применения этих методов необходимо:

— расширение возможностей образования (учебники, пособия и научные материалы);

— создание универсального терминологического аппарата в виде научного словаря ради выявления соответствия систем анализа;

— проведение научных конференций, сопоставляющих различные методы и профессиональные области (смежные области знания).

Падение уровня научных конференций особенно очевидно на примере ежегодных Научных форумов: так называемый международный форум стал триумфом, с одной стороны, партстроительства (списки допущенных к общению с иностранными учеными и властью), с другой стороны — лженауки, когда каждый вуз, каждый отдел, каждая специальность оказались искусственно замкнутыми на себя. Тем самым происходит изоляция школы, противопоставление смежных профессий и, самое главное, разрыв поколений.

Задачи перед гвоздевско-германовским театроведением стоят серьезные. Пора приступать к их решению. В этом и проявится сохранение традиций и развитие тех задач, которые ставил и осуществлял Л. И. Гительман.

## Примечания

<sup>1</sup> Гительман Л. И. Письмо Геннадию Рафаиловичу Тростянецкому // Памяти Льва Иосифовича Гительмана. СПб., 2012. С. 100.

## М.-К. Отан-Матъё Копо и Станиславский

Когда в 1933 году Копо писал предисловие<sup>1</sup> к книге Константина Станиславского «Моя жизнь в искусстве», то в качестве эпиграфа выбрал фразу из блаженного святого Франциска: «Nulli vocentur magistri...» («Не называйтесь учителями...»<sup>2</sup>). В этой цитате отражается его отношение к тому, кого он всегда считал мудрецом и чьим учеником хотел бы быть. 1933 год — это момент, когда Копо покинул школу Вье Коломбье («Старой голубятни»), покинул тех, кого называли «Les Soriaux» — племя Копо. Но по-прежнему оставался заморожен русским мастером, с которым встречался три раза, во время гастролей Московского Художественного театра в 1922 и 1923 годах и в июле 1934 года (старейший русский режиссер проездом находился в Париже, по дороге из Ниццы, где проходил курс лечения).

В начале 1920-х, во время гастролей МХАТа, восторженный голос Копо был частью мощного хора его собратьев — А. Антуана, Ф. Жемье, Ж. Питоева, Ш. Дюллена и представителей других искусств, таких как П. Пикассо, И. Стравинский или С. Прокофьев. Но основатель театра «Старая Голубятня» стал единственным деятелем французского театра, чье восхищение Станиславским-актером, главой театрального коллектива и основателем нескольких «братств» — студий было безоговорочным на протяжении двадцати лет.

### Кем был Станиславский для Копо?

Тем, кого в 1915 году описал ему во Флоренции Крэг: директором, осуществившим невозможное — основавшим

некоммерческий театр, в котором актеры-мастеровые работают всегда всерьез, ничего не делая «впопыхах»<sup>3</sup>.

Тем, кого он хотел встретить с момента своего возвращения из Италии, когда намеревался поехать в 1916 году в Москву на серию лекций<sup>4</sup>; тем, с кем готов был основать международное театральное общество: «Те, кто искренне и с ничем непоколебимой страстью посвятили себя идеально чистому драматическому искусству, так немногочисленны во всем мире, что обязаны сделать все возможное, чтобы встретиться друг с другом и познакомиться»<sup>5</sup>.

С момента своей поездки в Нью-Йорк в 1917 году Копо предлагает свою труппу Станиславскому для работы над совместными проектами: «Я подумал, что русский и французский дух могли бы взаимно оплодотворить друг друга»<sup>6</sup>.

Станиславский, с которым Копо встретится наконец в декабре 1922 года, поразит его своим благородством, скромностью, естественным изяществом, широтой души и доброжелательностью. Он станет товарищем по оружию. Копо покажет ему свою школу и прилежно вышивающих в ней учениц: мирная благолепная картина, иллюстрация того, к чему французский режиссер стремился с самого начала своей деятельности — создать маленькую учебную келью, отрезанную от театра как места эксплуатации. Он показывает Станиславскому, что у него тоже есть своя «студия», в которой преподавание и творчество теснейшим образом связаны. Но Копо замалчивает свои трудности. Луи Жуве<sup>7</sup> только что ушел из театра, а два года спустя сам

Копо, обессилев, покинет «Старую Голубятню», чтобы уединиться в Бургундии.

Будучи в Нью-Йорке в 1926–1927 годах, Копо читает лекции в Лабораторном театре (*The American Laboratory Theatre*). Эта американская ветвь Первой студии Московского Художественного театра была основана двумя учениками Станиславского: Ричардом Болеславским и Марией Успенской. Они преподавали там Систему, к которой приобщил их учитель. Копо, сожалеющий, что никто никогда не направлял его в искусстве, восхищается этими русскими эмигрантами, вырванными из своей почвы, но «принадлежащими к той великой русской школе, которая является подлинным источником духовного обновления любого современного театра»<sup>8</sup>. И Копо рекомендует: «Никогда не отказывайтесь от этого прекрасного названия — „лаборатория“. Оно означает, что вы работаете, творите. Смысл вашей работы... в том, чтобы создавать образцовые формы, надежные методики, новые перспективы, традицию и, главное, людей, в совершенстве подготовленных и имеющих нужные навыки для выполнения возложенной на них миссии»<sup>9</sup>.

В 1927 году на пароходе по пути из Нью-Йорка во Францию Копо без особого энтузиазма пролистывает английский перевод книги Станиславского «Моя жизнь в искусстве» (*My Life in Art*). Французский режиссер вернется к ней в 1930 году и на этот раз будет увлечен, потому что обнаружит, что мысли и опыт Станиславского почти точно повторяют его собственные. В то же время друг Копо, Гастон Галлимар, начал переговоры с русским режиссером об издании французского перевода его биографии, к которой Копо, естественно, напишет «вступительное слово».

#### **«Трагедия этого благородного Станиславского»<sup>10</sup>**

«Естественно», потому что Копо постоянно видит свое сходство со старшим

(на 16 лет) русским коллегой. Велеречиво и с оттенком религиозности в терминологии он описывает в своем предисловии Святого на все времена, мессию, который притягивает к себе толпу и постоянно окружен ею, основателя театра-храма, собирающего на своих скамьях сначала привилегированную публику, а затем, с октября 1917 года, зрителей из рабочих, солдат и крестьян. Копо изо всех сил приукрашивает и распространяет легенду о Станиславском, так рано заворожившую его самого.

В книге «Моя жизнь в искусстве» он отбирает то, что его трогает и вдохновляет. Нравственный портрет Русского Мастера — ответственный труженик, страстный и скромный глава театральной труппы, строгий, но справедливый, мечтатель, страстно стремящийся очистить театр от «звездности», от рутины, от торгашества — предваряет краткий пересказ избранных моментов из его биографии.

Копо подчеркивает театральное детство Станиславского, которому повезло с самого начала быть погруженным в атмосферу праздников, маскарадов, спектаклей в домашних или любительских кружках.

За замечанием «вся история Станиславского естественным образом берет начало в его молодые годы, как игра, которая продолжается»<sup>11</sup>, Копо намекает на свою работу с Сюзанной Бинг (его подругой и помощницей), на их мечту тренировать учеников с детских лет, чтобы они превратились в настоящих художников.

«Забывая», что Станиславский до самого 1935 года параллельно вел педагогическую деятельность и был содиректором одного из самых значительных театров своего времени, Копо сосредоточивается на том, кто «покинул театр, чтобы полностью отдать себя школе»<sup>12</sup>. Опуская разговор о спектаклях, которые французский режиссер видел в Париже, спектаклях, где главным был исторический и психологический реализм, Копо представляет Станиславского как человека, который требу-

ет «пустых подмостков для царствующего на них актера»<sup>13</sup>, и описывает своего коллегу как ищущего драматическую форму<sup>14</sup>. Это, конечно, выдумка, проекция своих собственных намерений.

Минуты кризисов, минуты одиночества — все это понятно и близко Копо: у русского мастера были ученики, готовые на самопожертвование, как Л. Сулержицкий, и завистливые соперники, как Вл. Немирович-Данченко. Как Копо в деревне Лимона, далеко от суеты Парижа и потом в Бургундии, Станиславскому случалось уединяться на лоне природы (кроме Пушкино на заре возникновения Художественного театра, были также Канев на берегу Днепра, Евпатория на берегу Черного моря, где поселятся «колонисты» Первой студии). Копо страдает, как и его «дорогой учитель», от непонимания и предательства тех, кого взрастил в духе своих идеалов, тех, кто «при ясном свете дня использует по одному элементы, выделенные и оторванные ими от единой общей первоначальной идеи, где они были менее сенсационными, потому что существовали в тесной связи с целым»<sup>15</sup>.

Копо кажется: если бы он раньше узнал историю этой жизни, то, когда повторно открылся театр «Старая голубятня»<sup>16</sup> и была основана школа, ему удалось бы преодолеть все трудности и он не оторвался бы от своих товарищей. Режиссер забывает о своих душевных муках, о религиозном кризисе, который пережил в середине 1920-х годов, о своем прошлом профессионального писателя и о том, что пришел работать на сцену в возрасте тридцати четырех лет. История «Старой голубятни» началась в 1913 году, а Станиславский, игравший на сцене с детских лет, в 1901 году уже открыл школу, в 1905 году поручил Мейерхольду художественное руководство студией и только что основал новое объединение учеников, из которого выйдет целая плеяда актеров и режиссеров: Евгений Вахтангов, Михаил Чехов,

Григорий Хмара, Мария Германова, Ричард Болеславский, Мария Успенская... Революция разбросает многих из них по свету, что позволит распространиться за пределы советских границ нравственному, духовному, но также и сценическому наследию Станиславского.

### О чем Копо умолчал

«Никто не сумеет подражать искусству Станиславского. Его нельзя свести к единой формуле. У него есть свой секрет»<sup>17</sup>. Это вовсе не безобидное замечание: в Нью-Йорке Копо видел, как Система, отточенная русским педагогом, распространяется повсюду и привлекает последователей<sup>18</sup>. Но Копо никогда не будет говорить о Системе, даже для того, чтобы полемизировать с ней. Он предпочитает говорить об «искусстве» и подчеркивать тайну, окружающую любое творчество, о чем он уже писал в своем предисловии к переизданию в 1929 году «Парадокса об актере» Дидро: из всех художников актер — «тот, кто в наибольшей степени жертвует своей личностью ради дела, которому служит. Единственное, что он может отдать, — это самого себя, телом и душой, и безо всякого посредничества. <...> Тайна заключается именно в этом: человеческое существо должно оказаться способным мыслить себя и обращаться с самим собой как с материалом собственного искусства...»<sup>19</sup>. И тайна эта остается для Копо неразгаданной<sup>20</sup>.

«Единый общий метод», который он ищет в 1920 году в своей школе<sup>21</sup>, основывается на многочисленных упражнениях, на мысли о том, что через непрерывность в игре можно прийти к природе, что является непременным условием искренности и прорыва к настоящей жизни.

Но Копо не верит в «законы» природы, которые можно воспроизвести в театре, применяя систему наподобие грамматики. Когда он перечисляет базовые принципы своей школы: единство духа, теории,

руководства и преподавания, — он имеет в виду не игру актера, но коллективную этику и педагогику<sup>22</sup>. Подобно Вилару, автору предисловия<sup>23</sup> к вышедшей позже книге «Работа актера над собой» (переведена на французский в 1958 году), в которой Станиславский излагает часть своей системы, Копо не верит, что можно до конца объяснить и систематизировать невыразимое. Он не верит в то, что актер, анализируя процесс созревания роли, сможет открыть законы, управляющие органической природой, и воспроизводить их в результате длительных тренировок.

### Два золотоискателя

Копо завершает свое «вступительное слово» к переводу автобиографии Станиславского «Моя жизнь в искусстве» на ностальгической ноте. Он остается обращен в прошлое, сожалеет об отсутствии наставника и последователей, в то время как ему предстояло стать родоначальником «целого направления актерской игры»<sup>24</sup>, осно-

ванной на телесной импровизации и работе с маской.

Потомство этой «семьи Копо» (Ж. Леккок, А. Мнушкина), порвавшей с «текстосцентризмом» французского театра, будет более разрозненным, чем то, что ведет свой род от Станиславского, но оно по-прежнему живо, жизнеспособно, и о нем точно так же слагают легенды<sup>25</sup>.

На лекции, прочитанной в «Старой голубятне» немного раньше, в январе 1931 года, Копо вспомнил заключительную метафору из книги «Моя жизнь в искусстве»: Станиславский пишет о себе как о золотоискателе, который, открыв жилу, годы потратил на то, чтобы добыть несколько самородков. И французский режиссер замечает: «Я, наверное, уже не в том возрасте, чтобы ворошить и промывать камни и песок. Но и я тоже, если более молодые руки протянутся мне навстречу, был бы рад вложить в них горсть драгоценного металла»<sup>26</sup>.

*Перевод Елены Балаховской*

### Примечания

<sup>1</sup> Этот текст был опубликован в 1933 г. в «Ле Нувель Литтерер», номера за 21 и 28 января. «Моя жизнь в искусстве» выйдет в свет в 1934 г., десять лет спустя после издания на английском языке и через восемь лет после русского издания.

<sup>2</sup> «...И не называйтесь учителями; ибо один у вас Учитель, Сущий на небесах» (ср.: Мф. 23:8–10).

<sup>3</sup> *Craig E. G. De l'Art du Théâtre*. Paris: Circé, 1999. P. 134–135.

<sup>4</sup> Как указывает Копо в своем неизданном письме к Станиславскому от 10 ноября 1916 г. См.: Музей МХАТ. Ф. К. С. Станиславского. КС 2099.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Неизданное письмо от 4 апреля 1917 г. См.: Музей МХАТ. Ф. К. С. Станиславского. КС 2100.

<sup>7</sup> Ж. Эберто ехидно описывает визит Станиславского как «посе-

щение епископом монастыря». Луи Жуве напominт эту формулировку в: *Jouvet L. Rencontre avec Stanislavski // Revue d'histoire du théâtre*. 1954. № 4. P. 287.

<sup>8</sup> Лекция 9 января 1927 г. См.: *Conférence du 9 janvier 1927 // BnF. Département des Arts du spectacle*. F. Copeau 4-COL. 1/290 (20. 1–5). P. 5.

<sup>9</sup> Лекция 23 января 1927 г. См.: *BnF. Département des Arts du spectacle*. F. Copeau 4-COL. 1/290 (20. 6–11). P. 6.

<sup>10</sup> *Stanislavski C. Ma vie dans l'art / Traduction de L. Chancerel et N. Gourfinkel* (1934). Paris: Librairie théâtrale, 1980. P. 7.

<sup>11</sup> *Ibidem*. P. 8.

<sup>12</sup> *Ibidem*. P. 11.

<sup>13</sup> *Ibidem*. P. 12.

<sup>14</sup> *Ibidem*. P. 10.

<sup>15</sup> *Ibidem*. P. 13.

<sup>16</sup> Первый период деятельности «Старой голубятни» — 1913–1916 гг. С 1917 по 1919 г. Копо, приглашенный в Нью-Йорк, представлял спектакли со своей труппой, а затем вернулся во Францию, где он возобновил «Старую голубятню» (1920–1924) и основал школу. После закрытия театра эта школа переместилась в Бургундию, где Копо собрал своих учеников, les Coriaus, в старом особняке недалеко от города Бон. В 1924–1929 гг. они тренировались и играли спектакли в деревнях, затем группа распалась. Мишель Сен-Дени взял на себя руководство «компанией из пятнадцати / La Compagnie des Quinze». Копо потерял и свой театр, и своих учеников.

<sup>17</sup> *Stanislavski C. Ma vie dans l'art*. P. 13.

<sup>18</sup> Копо наблюдал деятельность Болеславского и Успенской, а также общался с Черил Кроуфорд и Гарольдом Клёрманом, которые в 1931 г. вместе с Ли Страсбергом, основали театр «Групп» (*The Group Theatre*).

<sup>19</sup> Предисловие воспроизведено в издании: *Diderot D. Ecrits sur le théâtre*. 2<sup>e</sup> édition établie et présentée par Alain Ménil. Paris: Pocket, 1995. P. 331.

<sup>20</sup> Для него, как и для Станиславского, обновление театра осуществляется через обновление человека. См.: *Copeau J. Souvenirs du Vieux-Colombier*. Paris: Editions latines, 1931. P. 91.

<sup>21</sup> *Copeau J. Journal 1916–1948*. Paris: Seghers, 1991. P. 180.

<sup>22</sup> *Copeau J. L'Ecole du Vieux-Colombier // Les Cahiers du Vieux-Colombier*, nov. 1921. № 2. P. 38–44.

<sup>23</sup> См.: *Stanislavski C. La Formation de l'acteur*. Paris: Payot, 2001. P. 11.

<sup>24</sup> См.: *Freixe G. La Filiation: Copeau, Lecoq, Mnouchkine: une lignée de théâtre se dessine*. Lavérune: L'Entretemps, 2014.

<sup>25</sup> См.: *Mignon P.-L. Jacques Copeau ou le mythe du Vieux-Colombier*. Paris: Julliard, 1993.

<sup>26</sup> *Copeau J. Souvenirs du Vieux-Colombier*. P. 67. Ему было тогда 52 года.

Т. А. Синельникова

## Архив Л. И. Гительмана в Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеке

Театральная библиотека Санкт-Петербурга собирает архивные материалы уже почти целый век. В 2019 году исполнится 100 лет со дня образования рукописного отдела, в котором хранятся документы В. Н. Асенковой, М. Г. Савиной, М. С. Щепкина, Ф. И. Шаляпина, М. М. Фокина, многих других выдающихся деятелей театра и искусства. Библиотека хранит и личные архивы русских, советских, российских артистов и режиссеров театра и кино, искусствоведов, театральных педагогов и критиков. В 2008 году, после ухода Льва Иосифовича Гительмана, к собранию библиотеки присоединился и его архив.

Выбор места хранения символичен. Лев Иосифович на протяжении всей жизни был тесно связан с Театральной библиотекой. Здесь он проводил много часов за занятиями, будучи еще студентом Театрального института, а сразу после его окончания в 1952 году стал работать в библиотеке и прослужил в ней восемь лет. Позднее Лев Иосифович написал о том времени теплые и очень ценные для истории библиотеки воспоминания (они опубликованы).

Архив поступал в библиотеку частями в 2008, 2009 и 2010 годах. Это очень большой комплекс материалов: он занимает более тридцати архивных коробок («картонов»). По всей видимости, архив был больше — учитывая значительность, временную протяженность и интенсивность деятельности Льва Иосифовича. Но, по разным причинам, сохранилось не все. Сегодня в нашем распоряжении материалы, которые Лев Иосифович сумел сохра-

нить за долгий отрезок времени (или полагал важным сохранить), а также то, что посчитали необходимым и важным передать на хранение его наследники. Подобный отбор проходят все документы, которые продолжают свою жизнь в архивохранилищах, да и сами хранилища тоже участвуют в процессе отбора.

В каком состоянии находится сейчас архив и что в него входит?

Нужно сразу сказать, что фонд Гительмана (в архивном собрании ему присвоен номер 64) еще не прошел полную научную обработку. Это значит, что пока к нему не составлено подробной описи с перечнем архивных дел, каждое из которых имеет свой шифр и может быть заказано в читальном зале отдела рукописей библиотеки. Тем не менее архив разобран, к нему существует предварительная рабочая опись. В ней в обобщенном виде перечислено, что же именно в архиве находится.

Любой личный архив накапливает многочисленные бумаги, документы, в которых отразилась, была зафиксирована, задокументирована повседневная жизнь его владельца. Архивистам, которые впоследствии принимают архив на постоянное хранение, важно, чтобы все эти документы, по возможности, в архиве были представлены. Это позволит нам и будущим исследователям составить как можно более полный портрет человека, уточнить детали его биографии, сохранить его творчество и то, что он считал важным сказать о себе и о своем деле жизни. Основные документы, которые обычно оказываются в личном архиве, — это материалы к биографии, документы служебной деятель-

ности, творческие, исследовательские материалы, переписка, фотографии. В фонде Гительмана эти комплексы документов представлены неравномерно по количеству входящих в них документов.

Сравнительно невелико число так называемых материалов к биографии и документов служебной деятельности — официальных бумаг, справок, которые подтверждают рождение, смерть, учебу, работу, одним словом, все основные этапы жизни человека. В фонде Гительмана таких документов немного. Тем не менее сохранились материалы, которые рассказывают нам (хоть и не со всей полнотой) о биографии Льва Иосифовича, широком круге его деятельности, обязанностей и интересов. Это многочисленные грамоты, дипломы, приказы о поощрениях, которые Лев Иосифович получал в течение жизни. Документы Театрального института, грамоты и дипломы Института Альянс Франсез в Петербурге, Ленинградского дома ученых, Народного университета культуры, Университета профсоюзов и многих других организаций.

Самая ранняя сохранившаяся в архиве почетная грамота (1958 года) поощряет артиста Ленинградского государственного академического театра имени А. С. Пушкина тов. Гительмана Льва Иосифовича «за художественное обслуживание труженников целинных и залежных земель Новосибирской области».

Обращает на себя внимание грамота, которую Гительман получил в 1989 году в качестве председателя жюри Конкурса Народных театров: «Ленинградский межсоюзный дом самодеятельного творчества награждает Гительмана Льва Иосифовича... за объективное, чуткое, трепетное отношение к любительскому театру». Здесь мы видим явное отступление от обычного для грамот шаблонного языка и желание найти теплое, «человеческое» слово для благодарности — очевидно, под обаянием личности Льва Иосифовича.

В архиве находятся два других важных для нас биографических документа. Приведем их названия: «Характеристика Льва Иосифовича Гительмана, доцента Ленинградского гос. института театра, музыки и кинематографии, кандидата искусствоведения, 1927 г. рожд., беспартийного» (указана и национальность) и «Творческая биография профессора, заведующего кафедрой зарубежного искусства Санкт-Петербургского государственного института театра, музыки и кинематографии, доктора искусствоведения». Под документами не стоят даты, но нам ясно, что от одной бумаги до другой прошло время и многое изменилось и в стране, и в биографии Гительмана. В этих документах кратко отражен его многолетний путь в Ленинградском театральном институте — в качестве преподавателя, читающего курс истории зарубежного театра на всех факультетах, куратора Студенческого научного общества, заведующего кафедрой зарубежного искусства, профессора, научного исследователя, автора, составителя и редактора ряда изданий по истории зарубежного театра и искусства.

Характерен фрагмент одного из этих документов, который сразу переносит нас из сегодняшнего дня в 1970-е годы. Это отчет о работе кружка Студенческого научного общества по изучению актуальных проблем современного зарубежного театра (кружок в те годы работал под началом Льва Иосифовича Гительмана и Елены Семеновны Варгафтик). Изучая современный зарубежный театр в те времена, нужно было иметь наготове убедительное идеологическое обоснование этих занятий. И такое обоснование в документе дается. Читаем: «...студенты осуществили более 20 переводов современных зарубежных пьес, выступили на заседаниях кружка с целым рядом научных докладов и сообщений, которые они подготовили на основе зарубежной печати. Тем самым, студенты... попытались осмыслить реальный

характер идеологической борьбы, развернувшейся сейчас в современном мире».

По-видимому, этот текст был составлен самим Гительманом и демонстрирует «правила игры» тех лет — выверенные формулировки, под «прикрытием» которых можно было в те годы вести работу.

подавляющее большинство документов архива — это так называемые «материалы творческой деятельности»: статьи, тексты монографий и хрестоматий по истории зарубежного театра и подготовительные материалы к ним, рецензии Гительмана — театрального критика, другие творческие материалы. Перечислить все сейчас нет возможности. В 2012 году был опубликован предварительный список трудов Л. И. Гительмана в сборнике его памяти, подготовленном кафедрой зарубежного искусства Театральной академии. Список был составлен по каталогам Театральной библиотеки Марией Александровной Дробинцевой. Ныне сотрудники научно-библиографического отдела библиотеки Нина Петровна Буданова (заведующая отделом), Инна Валентиновна Гвоздева и Ольга Вениаминовна Мокина подготовили расширенную библиографию трудов Гительмана. Помимо несомненной ценности для исследователей, ее появление очень важно и для работы с архивом. Сверяясь с библиографией, можно будет вести полноценную атрибуцию материалов фонда Гительмана — датировать многие недатированные тексты, выявить неопубликованные работы, в спорных случаях установить авторство. Составители библиографии в процессе ее подготовки, в свою очередь, сверялись с материалами архива, в том числе с несколькими списками научных трудов Гительмана, которые он делал сам. Это списки 1988, 1992 и 1993 годов. Примечателен комментарий к одному из них: Гительман замечает, что в перечень не вошли многочисленные статьи в газетах, которых к тому моменту было более 200. Научно-иссле-

довательская, составительская, редакторская деятельность была очень интенсивной. Приходилось одновременно работать над многими проектами — статьями, докладами на конференциях, монографиями, учебниками, хрестоматиями.

Нужно заметить, что датировка творческих материалов в архиве несколько затруднена. Лев Иосифович, как правило, не ставил под своими работами даты их создания. Можно, однако, приблизительно определить, к какому периоду времени они относятся, по виду текстов. Если перед нами рукопись, написанная чернилами, скорее всего, это 1950-е — начало 1960-х годов. Машинописные тексты относятся к периоду с 1960-х по 1990-е годы, встречается машинка и в текстах начала 2000-х годов наравне с компьютерными распечатками. Преобладают в архиве тексты, созданные на пишущей машинке или на компьютере. Многие из них содержат правку Льва Иосифовича шариковой ручкой.

Тематика и сюжеты ранних (1950-х годов) работ Л. И. Гительмана, сохранившихся в архиве, не связаны с историей зарубежного театра. Среди них — заметка о балерине Театра оперы и балета им. С. М. Кирова Нине Анисимовой, статьи об актере Театра драмы им. А. С. Пушкина Юрии Родионове, очерк «Первые революционные пьесы» и черновик статьи, посвященной борьбе революционных демократов с религией и церковью.

Хотелось бы отметить и небольшую статью Льва Иосифовича с рассказом об истории и фондах Ленинградской театральной библиотеки им. А. В. Луначарского. Она, по-видимому, была написана в 1950-е годы, в период работы Гительмана в библиотеке. Статья начинается с рассказа о том, что в библиотеку все чаще и чаще приходят письма из-за рубежа: из стран народной демократии, а также из Парижа, Лондона и Нью-Йорка. Этот начальный пассаж статьи наводит на мысль

о том, что Лев Иосифович, возможно, участвовал в переводе писем на русский язык или в составлении ответов на них.

Обращение Л. И. Гительмана к истории западноевропейского театра, истории русско-зарубежных театральных связей происходит в 1960-е годы и отражено в многочисленных работах. Это материалы к кандидатской и докторской диссертациям, посвященным «Свободному театру» Андре Антуана и произведениям русской классики на французской сцене. В архиве хранится также большое количество статей, в том числе их разные варианты и редакции: «Гастон Бати», «Иностранные группы в Санкт-Петербурге», «Достоевский на французской сцене», «Из истории освоения пьес Виктора Гюго на русской сцене» и многие другие. Ряд статей посвящен деятелям отечественного театра, музыки, театроведения: «Сергей Сергеевич Данилов», «Памяти Рубена Сергеевича Агамирзяна», «Лев Абрамович Додин», «О Сергее Михайловиче Слонимском» и др. Материалы архива дают представление и о деятельности Гительмана — театрального критика. Сохранился ряд его рецензий на спектакли российских и зарубежных театров, в том числе отзывы о гастрольных показах и театральных фестивалях. В архиве находятся и отзывы Гительмана о рукописях книг, театроведческих исследованиях.

Большой комплекс материалов связан с работой Льва Иосифовича в качестве автора, составителя и редактора капитальных трудов, которые готовились к изданию в Театральной академии: учебник «История зарубежного театра», хрестоматии «Зарубежное актерское искусство XIX века», «Искусство режиссуры за рубежом», «Хрестоматия по истории зарубежного театра».

Часть архива связана с многолетней педагогической работой Гительмана в Театральном институте, Гуманитарном университете профсоюзов, Академии русско-

го балета им. А. Я. Вагановой. Основная его деятельность (с 1960 года) была, конечно, связана с Ленинградским государственным институтом театра, музыки и кинематографии (позднее — Санкт-Петербургской государственной академией театрального искусства). В архиве сохранились документы (приблизительно с 1970-х по 2000-е годы), в которых отразилась жизнь института и разносторонняя деятельность в нем Льва Иосифовича Гительмана. Это тексты его лекционных курсов по истории зарубежной режиссуры; программы, программные требования, тематические планы других курсов, которые читались в институте (история зарубежного театра, история зарубежной литературы, история мировой художественной культуры); списки вопросов к экзаменам и экзаменационные билеты; материалы работы Студенческого научного общества ЛГИТМиКа. Отложились в архиве и отзывы Гительмана на дипломные и другие исследовательские работы, его замечания, адресованные авторам этих работ. Небольшой комплекс документов связан с текущей работой кафедры зарубежного искусства. Представлена в документах и хроника издательской деятельности института.

Одним словом, по этим материалам можно изучать не только биографию Льва Иосифовича Гительмана, но и историю Ленинградского театрального института, направления его деятельности, методики преподавания, разработанные в разные годы.

Лев Иосифович вел обширную переписку, но в архиве сохранилась лишь небольшая ее часть — главным образом, распечатки факсов и электронных писем. Гительман переписывался с историками театра Мари-Кристин Отан-Матьё и Жераром Абенсуром; с сыном писателя Жана Жироду — Жан-Пьером Жироду. В письмах — обсуждение поездок во Францию, театральных постановок, изданных недавно книг и статей.

Отдельно нужно сказать о развернутом письме к Гительману Андре-Поля Антуана (французского сценариста и драматурга) с рассказом о своем отце, режиссере Андре Антуане (большое письмо на 16 страницах машинописи относится к 1964 году). В архиве находится много поздравительных писем и открыток, адресованных Гительману, — поздравления с днем рождения, с Новым годом и по другим случаям.

Нельзя не упомянуть и о фотографиях Льва Иосифовича в разные годы жизни, в архиве их сохранилось довольно много.

Таковы материалы архивного фонда Льва Иосифовича Гительмана, хранящегося в Санкт-Петербургской театральной библиотеке. Надеемся, что настоящий обзор поможет составить представление об архиве, а также и о том, какие исследовательские вопросы можно было бы этому архиву задать.

Архивы, принятые на постоянное хранение, хранятся бессрочно, вечно. С каждым годом их ценность — мемориальная, информационная, научная — возрастает. Архив Льва Иосифовича Гительмана, безусловно, будет востребован исследователями.

# Лев Иосифович Гительман

## Библиографический указатель

Составители Н. П. Буданова, И. В. Гвоздева, О. В. Мокина

### Предисловие

Для Санкт-Петербургской Театральной библиотеки Лев Иосифович Гительман всегда был родным человеком: сначала коллегой, позже любимым читателем, другом и защитником, образцом интеллигентности и доброжелательности.

В 2012 году Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства выпустила в свет книгу «Памяти Льва Иосифовича Гительмана», куда вошли письма и статьи самого Гительмана, воспоминания о нем и, кроме того, список основных трудов ученого и педагога.

Здесь публикуется библиографический указатель, основанный в первую очередь на материалах из фондов Санкт-Петербургской Театральной библиотеки. При работе над указателем главной задачей было дополнить его материалами, вышедшими за последние пять лет (с 2012 по 2017 год), добавить раздел, посвященный его жизни и творчеству, внести некоторые изменения и уточнения. Объем указателя, таким образом, вырос до 347 записей, в сравнении с 139 записями, вошедшими в Список основных трудов Л. И. Гительмана, опубликованный в 2012 году.

В ходе работы были использованы следующие материалы:

- Архив Л. И. Гительмана (СПбГТб)
- Список трудов Л. И. Гительмана, опубликованный в сборнике «Памяти Льва Иосифовича Гительмана»
- Электронные и традиционные каталоги и картотеки СПбГТб
- Электронные и традиционные каталоги и картотеки РГБИ
- Электронные и традиционные каталоги и картотеки СПбГУП

- Каталоги и картотеки Библиотеки РГИСИ

- «Летопись газетных статей», гос. библиографический указатель (Российская книжная палата) (1955–2016)

- «Летопись журнальных статей», гос. библиографический указатель (Российская книжная палата) и продолжающий его указатель «Статьи из российских журналов» (1955–2016)

- «Зрелищные искусства», реферативно-библиографическая информация (РГБ, НИЦ Информкультура) (1983–2012)

- «Театр», информационно-библиографический указатель (1974–1982)

- «Летопись рецензий», гос. библиографический указатель (Российская книжная палата) (1976, 1978, 1988, 1997, 2002 – годы выхода книг Л. И. Гительмана).

В указателе отражены просмотренные de visu книжные, журнальные и газетные публикации на русском языке. Библиографические описания расположены внутри разделов в хронологическом порядке; они составлены в соответствии с ГОСТ 7.12–2003 «Библиографическая запись. Библиографическое описание. Общие требования и правила составления», ГОСТ 7.12–93 «Библиографическая запись. Сокращения слов на русском языке. Общие требования и правила», ГОСТ Р 7.0.12–2011 «Система стандартов по информации, библиотечному и издательскому делу. Библиографическая запись. Сокращение слов и словосочетаний на русском языке. Общие требования и правила».

Библиографические описания снабжены аннотациями.

- |   |   |
|---|---|
| Материалы указателя расположены в следующем порядке:            | — главы в учебниках;  |
| — материалы к биографии Л. И. Гительмана;                       | — статьи, выступления, беседы, интервью, высказывания в периодических изданиях; |
| — книги Л. И. Гительмана;                                       | — редактор; составитель; рецензент;   |
| — статьи, выступления, беседы, интервью, высказывания в книгах; | оппонент; автор подготовки текста, публикаций, комментариев, примечаний.        |

## Материалы к биографии Л. И. Гительмана

1. Выпускники Ленинградского государственного ин-та театра, музыки и кинематографии (1961–1967) // Записки о театре : (Русско-зарубежные театральные связи) : сб. трудов / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии ; сост. и отв. ред. Л. А. Левбарг. — Ленинград: ЛГИТМиК, 1968. — С. 335–349.  
Списки по годам и факультетам. В частности, выпускники театроведческого факультета, руководитель курса Л. И. Гительман (с. 346).
2. *Мягкова, И. Г.* Высокая миссия русской классики / И. Мягкова // Сов. культура. — 1979. — 6 марта (№ 19). — С. 4. — Рец. на кн. : Гительман, Л. И. Русская классика на французской сцене / Л. И. Гительман. — Ленинград : Искусство, 1978. — 175 с.
3. *Клещенко, Б. Л.* Сверстница прославленной сцены : Экскурсия для читателей / Белла Клещенко // Сов. культура. — 1982. — 5 окт. (№ 80). — С. 6.  
О Ленинградской государственной Театральной библиотеке им. А. В. Луначарского (ныне Санкт-Петербургская государственная Театральная библиотека), о ее истории, помещении, фонде, деятельности, картотеках, читателях и сотрудниках. В частности, о суфлерском экземпляре пьесы М.-Ж. Шенье «Карл IX» с добавлениями актеров, обнаруженном Л. И. Гительманом.
4. *Дмитревская, М. Ю.* Лео-Джозеф-Конрад-Мария Граф де Лампедуза и обеих Индий (Лев Иосиф Гительман) / Марина Дмитревская // Петерб. театр. журнал. — 1993. — № 3. — С. 44–45: 1 фот.  
О своем учителе Л. И. Гительмане.
5. Гительман Лев Иосифович // Васильев, В. К. Кто есть кто в Санкт-Петербурге'97 : [биограф. справ.] / В. К. Васильев, О. С. Кузин, В. Б. Угрюмов. — Санкт-Петербург : Лениздат, 1997. — С. 70.  
Краткая биографическая справка.
6. *Зарецкая, Ж. О.* Презумпция интеллигентности. К 70-летию профессора Льва Гительмана / Жанна Зарецкая // Веч. Петербург. — 1997. — 11 авг. (№ 150). — С. 3 : 1 фот.  
О театроведе и педагоге Л. И. Гительмане.
7. Гительман Лев Иосифович // Кто есть кто в Санкт-Петербурге : [справ.] — Санкт-Петербург : Лениздат, 1999. — Вып. 4 / В. К. Васильев, О. С. Кузин, В. Б. Угрюмов. — С. 70–71.  
Краткая биография.
8. *Коган, Э. А.* Книга вторая / Э. А. Коган // Коган Э. А. Путешествие во времени / Элла Коган. — Санкт-Петербург : Левша, 1999. — С. 124–306.  
Воспоминания о жизни в Ленинграде. В частности, о Л. И. Гительмане (с. 144–147).

Одесса — Санкт-Петербург.  
Июль 1987 — июль 1999 года.

9. *Белинский, А. А.* Сегодня, 12 августа, исполняется 73 года театроведу, заведующему кафедрой зарубежного искусства Санкт-Петербургской академии театрального искусства Льву Гительману / Александр Белинский // Коммерсантъ. — 2000. — 12 авг. (№ 148). — С. 10 : 1 фот.  
Поздравление.
10. *Зарецкая, Ж. О.* В театре главное — кто! / Жанна Зарецкая // Веч. Петербург. — 2000. — 30 мая (№ 95). — С. 3.  
О I Международной конференции «Театральное образование на пороге третьего тысячелетия», организованной Санкт-Петербургской академией театрального искусства. В частности, о выступлении Л. И. Гительмана, посвященном педагогам прошлых лет.
11. *Зарецкая, Ж. О.* «Черный монах» покорила жюри и прессу / Жанна Зарецкая // Веч. Петербург. — 2000. — 10 окт. (№ 186). — С. 1 : 1 фот.  
Об итогах X Фестиваля «Балтийский дом» (Санкт-Петербург). В частности, о вручении Л. И. Гительману памятной медали «Строитель „Балтийского дома“» с сертификатом Петербургского монетного двора.
12. *Зарецкая, Ж. О.* «Монокль» III : Между бутафорской колбасой и натуральным пирогом / Жанна Зарецкая // Веч. Петербург. — 2001. — 13 марта (№ 45). — С. 3 : 1 фот.  
О III Международном фестивале моноспектаклей «Монокль» (Санкт-Петербург). В частности, кратко о выступлении Л. И. Гительмана на конференции.
13. *Зарецкая, Ж. О.* Другая жизнь «Балтийского дома» / Жанна Зарецкая // Веч. Петербург. — 2002. — 25 окт. (№ 197). — С. 8 : 12 фот.  
О событиях и мероприятиях Международного театрального фестиваля «Балтийский дом» вне программы. В частности, о юбилее Л. И. Гительмана.
14. [*Заславская, А. В.*] 75-летие Льва Гительмана / А. З. // Театр. — 2002. — № 4 (зима). — С. 96 : 1 фот.  
Краткая биография.
15. *Ильченко, С. Н.* Настоящий профессор / Сергей Ильченко // Невское время. — 2002. — 10 авг. (№ 146). — С. 4.  
К 75-летию со дня рождения Л. И. Гительмана.
16. *Крамер, В. М.* «Я это делаю — потому что я этого хочу» / В. Крамер ; беседа вела М. Смирнова-Несвицкая // Петерб. театр. журнал. — 2003. — № 33. — С. 115–119 : 3 фот.  
О себе и своем творчестве. В частности, краткие воспоминания о Л. И. Гительмане (с. 119).
17. Гительман Лев Иосифович // Кто есть кто в Санкт-Петербурге : [биограф. справ.] / В. К. Васильев, О. С. Кузин, Ю. И. Светов, В. Б. Угрюмов. — Санкт-Петербург : [Изд. дом «Кто есть кто в Санкт-Петербурге»], 2004. — С. 102–103.  
Краткая биография.
18. Выбираем научного руководителя // Очень УМ — University Magazine: Журнал университетского сообщества Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов. — 2004. — № 05 (март). — С. 150–154 : 14 цв. фот.  
О направлениях деятельности преподавателей СПбГУП. В частности, о Л. И. Гительмане (с. 151).

19. *Коваленко, Г. В.* [Памяти Л. И. Гительмана] / Галина Коваленко // Страстной бульвар, 10 : российский театр : информация, проблемы, тенденции. — 2008. — № 2 (112). — С. 143–144.
20. Лев Иосифович Гительман: [некролог] // Культура. — 2008. — 18 – 24 сент. (№ 36). — С. 2. — Подпись: Редакция газеты «Культура».
21. *Алексеева, Е. С.* [Памяти Л. И. Гительмана] / Елена Алексеева // Экран и сцена. — 2008. — Сент. (№ 24). — С. 3 : фот. (1).
22. *Песочинский, Н. В.* Памяти Льва Иосифовича Гительмана: Все мы вышли из гительмановского СНО / Николай Песочинский // Петерб. театр. журнал. — 2008. — № 3 (сент.). — С. 168–172 : 14 фот. Воспоминания.
23. 11 сентября ушел из жизни Лев Иосифович Гительман : [некролог] // Веч. Петербург. — 2008. — 12 сент. (№ 168). — С. 2 : 1 фот.
24. *Добрякова, Е. В.* Он был настоящим «театроманом» / Елена Добрякова // Невское время. — 2008. — 12 сент. — С. 14 : 1 цв. фот. Памяти Л. И. Гительмана.
25. «Всех нас он считал лучше, чем мы есть» / [публ.] подготовила Виктория Аминова // Веч. Петербург. — 2008. — 22 сент. (№ 173). — С. 10 : фот. (1). Памяти Л. И. Гительмана. В частности, публикуются высказывания Е. Р. Ганелина, И. С. Полянской, М. В. Разумовского и Л. П. Мозгового.
26. Лев Иосифович Гительман // PRO сцениум: Театральная газета Санкт-Петербурга / Молодежный театр на Фонтанке. — 2008. — Окт. — № 14 (52). — С. 6: фот. (1). Памяти Л. И. Гительмана.
27. *Шитенбург, Л. Л.* / Наш профессор / Лилия Шитенбург // Империя драмы : газета Александринского театра. — 2008. — Окт. (№ 19). — С. 8 : фот. (1). Памяти Л. И. Гительмана.
28. 1927–2008 : [Друзья и ученики. Памяти Льва Иосифовича Гительмана] / О. И. Розанова [и др.] // Балет Ad libitum. — Санкт-Петербург : Союз молодых балетоведов, 2008. — № 4 (окт.–дек.). — С. 2–5. — (In memoriam).
29. XVII Высшая театральная премия Санкт-Петербурга «Золотой софит» (сезон 2007/08 г.) // Петерб. театр. журнал. — 2008. — № 4 (дек.). — С. 154. Итоги присуждения премии. В частности, информация о присуждении специальной премии «За творческое долголетие и уникальный вклад в театральную культуру Санкт-Петербурга» Л. И. Гительману посмертно.
30. *Максимов, В. И.* Лев Иосифович Гительман / В. И. Максимов // Личность и культура. — 2008. — № 6. — С. 98–100. Памяти Л. И. Гительмана.
31. *Молодцова, М. М.* Памяти Льва Иосифовича Гительмана / М. М. Молодцова, В. И. Максимов // Театрон : науч. альманах / С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2008. — № 2. — С. 3–6.
32. *Шах-Азизова, Т. К.* Предназначенные театру. Питоевы: театральные гены рода / Т. К. Шах-Азизова // Художественная культура русского зарубежья: 1917–1939 : сб. ст. / Науч. совет по истор.-теоретическим проблемам искусствознания ОИФН РАН [и др. ; редкол.: Г. И. Вздорнов (отв. ред.) и др.]. — Москва : Индрик, 2008. — С. 291–302 : 6 фот. на вклеен. л. в конце кн. — Библиогр. в конце ст. О жизни и творчестве Ж. Питоева, в т. ч. о Л. Питоевой, С. Питоеве. В частности, воспоминания о Л. И. Гительмане.

33. *Максимов, В. И.* О создателе этой книги / В. И. Максимов // История зарубежной литературы: Античность. Средневековье. Возрождение. XVII век : [учеб.] / С.-Петербург. гос. акад. театр. искусства ; под ред. Л. И. Гительмана ; ред. колл.: В. И. Максимов и др. ; науч. ред. И. А. Некрасова. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2011. — С. IX–XVIII. — Библиогр. в подстроч. примеч. Воспоминания о Л. И. Гительмане.
34. *Песочинский, Н. В.* Они объединяли нас / Николай Песочинский // Петерб. театр. журнал. — 2011. — № 1. — С. 182 : 2 фото. О вечере памяти искусствоведов, театроведов, педагогов СПбГАТИ Н. А. Рабинянц и Л. И. Гительмана «Мы вспоминаем...», прошедшем в СТД (Санкт-Петербург, 16.02.2011).
35. *Беляева, М. А.* «Для Л. И. Гительмана театр был живым организмом» / М. А. Беляева ; записала Ю. А. Клейман // Памяти Льва Иосифовича Гительмана : [сб.] / С.-Петербург. гос. акад. театр. искусства, Каф. зарубежного искусства. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2012. — С. 132–134. Воспоминания.
36. *Дмитревская, М. Ю.* Лео-Джозеф-Конрад-Мария граф де Лампедуза и обеих Индий : Лев Иосифович Гительман / М. Дмитревская // Дмитревская М. Ю. Охотничьи книги. Театр 1990-х : [Избранные статьи, посвященные театральному процессу 1990-х годов] / Марина Дмитревская. — Санкт-Петербург : Петерб. театр. журнал, 2012. — С. 225–230. О своем учителе Л. И. Гительмане.
37. *Коваленко, Г. В.* In memoriam / Г. В. Коваленко // Памяти Льва Иосифовича Гительмана : [сб.] / С.-Петербург. гос. акад. театр. искусства, Каф. зарубежного искусства. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2012. — С. 141–143. Воспоминания о Л. И. Гительмане.
38. *Максимов, В. И.* К читателю : [предисл.] / В. И. Максимов // Памяти Льва Иосифовича Гительмана : [сб.] / С.-Петербург. гос. акад. театр. искусства, Каф. зарубежного искусства. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2012. — С. 7–10. О сборнике «Памяти Льва Иосифовича Гительмана», в т. ч. о статьях театроведа, опубликованных в сборнике.
39. *Маркова, Е. В.* Эффект Гительмана / Е. В. Маркова // Памяти Льва Иосифовича Гительмана : [сб.] / С.-Петербург. гос. акад. театр. искусства, Каф. зарубежного искусства. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2012. — С. 135–140. Воспоминания о Л. И. Гительмане.
40. *Песочинский, Н. В.* Гительман : утраченное и обретенное время / Н. В. Песочинский // Памяти Льва Иосифовича Гительмана : [сб.] / С.-Петербург. гос. акад. театр. искусства, Каф. зарубежного искусства. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2012. — С. 118–127. — Библиогр. в подстроч. примеч. О педагогической и исследовательской деятельности театроведа, в том числе материалы к биографии театроведа.
41. *Спивак, С. Я.* Один из последних рыцарей театра / С. Я. Спивак ; записала Т. В. Коростелева // Памяти Льва Иосифовича Гительмана : [сб.] / С.-Петербург. гос. акад. театр. искусства, Каф. зарубежного искусства. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2012. — С. 128–131. Воспоминания о Л. И. Гительмане.
42. Список трудов Л. И. Гительмана / сост. М. Дробинцева // Памяти Льва Иосифовича Гительмана : [сб.] / С.-Петербург. гос. акад. театр. искусства, Каф. зарубежного

- искусства. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2012. — С. 107–116. — Подстроч. примеч.
43. *Цимбал, И. С.* Последнее лето Л. И. / И. С. Цимбал // Памяти Льва Иосифовича Гительмана : [сб.] / С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства, Каф. зарубежного искусства. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2012. — С. 144–152. — Подстроч. примеч.  
Воспоминания о Л. И. Гительмане.  
16.08.2010.
44. *Дмитревская, М. Ю.* Лео-Джозеф-Конрад-Мария граф де Лампедуза и обеих Индий / Марина Дмитриевская // Учителя : к 75-летию театроведческого факультета Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства / С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства, «Петербург. театр. журнал». — Санкт-Петербург : Петерб. театр. журнал, 2014. — С. 211, 212–217 : 5 фот. — (Лев Иосифович Гительман).  
О своем учителе Л. И. Гительмане.
45. [Лев Гительман (1927–2008)] // Учителя : к 75-летию театроведческого факультета Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства / С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства, «Петербург. театр. журнал». — Санкт-Петербург : Петерб. театр. журнал, 2014. — С. 80 : 1 фот.  
Краткая биографическая справка.
46. *Максимов, В. И.* Лев Иосифович Гительман — ученый, педагог, театральный критик / В. И. Максимов // Из истории теории театра и науки о театре / В. И. Максимов ; С.-Петерб. государственная Театральная библиотека. — Санкт-Петербург : Чистый лист, 2014. — С. 130–140. — Подстроч. примеч.  
Воспоминания о Л. И. Гительмане.
47. *Песочинский, Н. В.* Все мы вышли из гительмановского СНО. 1993 год / Николай Песочинский // Учителя : к 75-летию театроведческого факультета Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства / С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства, «Петербург. театр. журнал». — Санкт-Петербург : Петерб. театр. журнал, 2014. — С. 218–224 : 7 фот. — Подстроч. примеч. — (Лев Иосифович Гительман).  
Воспоминания.  
2008 год.
48. *Стародубцев, В. В.* Пять лет с видом на Исаакиевский собор / Валерий Стародубцев // Учителя : к 75-летию театроведческого факультета Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства / С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства, «Петербург. театр. журнал». — Санкт-Петербург : Петерб. театр. журнал, 2014. — С. 323–336 : 8 фот.  
Воспоминания о годах учебы и своих педагогах. В частности, о Л. И. Гительмане (с. 327).  
2014 год.
49. *Абызова, Л. И.* От автора / Лариса Абызова // Абызова, Л. И. Игорь Бельский : симфония жизни / Лариса Абызова. — Изд. 2-е, доп. — Санкт-Петербург : [Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой], 2015. — С. 5–7.  
О книге. В частности, слова благодарности рецензентам первого издания Л. И. Гительману и О. И. Гладковой (с. 7).

**Книги Л. И. Гительмана**

50. *Гительман, Л. И.* Пьесы зарубежных авторов на сцене «Свободного театра» Андре Антуана (1887–1894 гг.) : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения : (820) / Гительман Лев Иосифович; [Место защиты :] Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. — Ленинград, 1969. — 22 с.
51. *Гительман, Л. И.* Из истории французской режиссуры: учеб. пособие / Л. И. Гительман ; М-во культуры РСФСР, Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. — Ленинград : [Б. и.], 1976. — [Вып. 1]. — 84 с. — Библиогр. в подстроч. примеч.
52. *Гительман, Л. И.* Тенденции прогрессивной французской режиссуры 1960–1970-х годов : учеб. пособие / Л. И. Гительман ; М-во культуры РСФСР, Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. — Ленинград : [Б. и.], 1977. — [Вып. 2]. — 120 с. — Библиогр. в примеч.: с. 108–119.
53. *Гительман, Л. И.* Русская классика на французской сцене : автореф. дис. на соиск. учен. степ. д-ра искусствоведения / Гительман Лев Иосифович; [Место защиты :] Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. — Ленинград, 1978. — 39, [1] с. — Библиогр.: с. 31 и в подстроч. примеч.
54. *Гительман, Л. И.* Русская классика на французской сцене / Л. И. Гительман. — Ленинград : Искусство, Ленинград. отд., 1978. — 175 с. : [16] л. ил. — Библиогр. в примеч.: с. 154–174.
55. *Гительман, Л. И.* Идеино-творческие поиски французской режиссуры XX века : учеб. пособие / Л. И. Гительман ; М-во культуры РСФСР, Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. — Ленинград : ЛГИТМИК, 1988. — 72, [2] с., [5] л. ил. — Библиогр. в подстроч. примеч.
56. *Гительман, Л. И.* Из истории зарубежной режиссуры. Авторская режиссура (Античность. Средневековье. Возрождение) : лекция / Л. И. Гительман. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 1997. — 27 с.
57. *Гительман, Л. И.* Зарубежное актерское искусство XIX века. Франция. Англия. Италия. США : Хрестоматия для студентов высших учебных заведений искусств и культуры / Л. И. Гительман. — Санкт-Петербург : СПбГУП, 2002. — 405 с. : ил. — (Библиотека гуманитарного университета ; вып. 13). — Библиогр. в тексте.

**Статьи, выступления, беседы,  
интервью, высказывания в книгах**

58. *Гительман, Л. И.* «Вольное общество любителей словесности, наук и художеств» и театр : сообщ. / Л. И. Гительман // Театральное наследство : Сообщения. Публикации / Гос. науч.-исслед. ин-т театра и музыки ; ред. колл.: А. Я. Альгшуллер и др. — Москва : Искусство, 1956. — С. 24–44 : 2 портр. — Примеч. в конце ст. — Библиогр. в примеч.  
О влиянии деятельности «Вольного общества любителей словесности, наук и художеств» (Санкт-Петербург, 1801–1826) на развитие отечественного театра и драматургии XIX века.
59. *Гительман, Л. И.* Воспоминания о В. Н. Асенковой : [вступ. ст. к публикации воспоминаний О. Н. Асенковой о своей сестре В. Н. Асенковой] / Л. И. Гительман //

- Театральное наследство : Сообщения. Публикации / Гос. науч.-исслед. ин-т театра и музыки ; ред. колл.: А. Я. Альтшуллер и др. — Москва : Искусство, 1956. — С. 261–262.
60. *Гительман, Л. И.* Классика на сцене Театра академической драмы (1922–1928 гг.). (К 10-летию со дня смерти Ю. М. Юрьева) / Л. Гительман // Театр и жизнь : [сб. театр.-критич. ст.] / отв. ред. С. Л. Цимбал. — Москва ; Ленинград : Искусство, 1958. — С. 216–221 : 1 фот. — Библиогр. в подстроч. примеч.  
О деятельности Ю. М. Юрьева на посту руководителя Ленинградского Академического театра драмы (ныне Александринский театр) с 1922 по 1928 год.
61. *Гительман, Л. И.* Коппе / Л. Гит // Театральная энциклопедия : в 5 т. — Москва : Сов. энцикл., 1964. — Т. 3 : Кетчер – Нежданова / гл. ред. П. А. Марков. — Стб. 188–189.
62. *Гительман, Л. И.* Муне-Сюлли / Л. Гит // Театральная энциклопедия : в 5 т. — Москва : Сов. энцикл., 1964. — Т. 3 : Кетчер – Нежданова / гл. ред. П. А. Марков. — Стб. 1003–1004.
63. *Гительман, Л. И.* «Нации театр» / Л. Гит // Театральная энциклопедия : в 5 т. — Москва : Сов. энцикл., 1964. — Т. 3 : Кетчер – Нежданова / гл. ред. П. А. Марков. — Стб. 1067.
64. *Гительман, Л. И.* «Власть тьмы» Л. Толстого в «Свободном театре» А. Антуана / Л. И. Гительман // Записки о театре : (Русско-зарубежные театральные связи) : сб. трудов / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии ; сост. и отв. ред. Л. А. Левбарг. — Ленинград: ЛГИТМиК, 1968. — С. 84–108. — Подстроч. примеч. — Библиогр. в примеч.  
О переводах пьесы Л. Н. Толстого «Власть тьмы» на французский язык, в т. ч. о спектакле «Власть тьмы» «Свободного театра» (Париж, 1888). Режиссер А. Антуан.
65. *Гительман, Л. И.* «Ткачи» Г. Гауптмана в Свободном театре А. Антуана / Л. Гительман // Театр и драматургия : Труды Ленинградского государственного ин-та театра, музыки и кинематографии : сб. ст. — Ленинград : ЛГИТМИК, 1971. — Вып. 3 / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии ; редкол. А. Я. Альтшуллер и др. ; отв. ред. Г. А. Лапкина. — С. 248–269. — Библиогр. в подстроч. примеч.  
О спектакле «Ткачи» по пьесе Г. Гауптмана «Свободного театра» (Париж, 1893). Режиссер А. Антуан.
66. *Гительман, Л. И.* А. Н. Островский и западноевропейский театр / Л. И. Гительман // А. Н. Островский и русская литература : сб. / Ярославский гос. пед. ин-т им. К. Д. Ушинского, Костромской гос. пед. ин-т им. Н. А. Некрасова ; редкол. В. А. Сапогов (отв. ред.) и др. — Кострома : [Б. и.], 1974. — С. 87–91. — Библиогр. в подстроч. примеч.  
О роли и значении драматургии А. Н. Островского в развитии зарубежного театра в конце XIX — начале XX века.
67. *Гительман, Л. И.* Достоевский на французской сцене / Л. И. Гительман // Записки о театре : сб. трудов / М-во культуры РСФСР, Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии ; отв. ред. Л. А. Левбарг. — Ленинград : Изд-во ЛГИТМиК, 1974. — С. 157–179. — Библиогр. в подстроч. примеч.  
О постановках произведений Ф. М. Достоевского на французской сцене в конце XIX — начале XX века.
68. *Гительман, Л. И.* Из опыта освоения драматургии Островского зарубежным театром / Л. И. Гительман // А. Н. Островский и литературно-театральное движение

XIX–XX веков / Ин-т рус. лит. (Пушкинский дом), Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии ; [редкол. Н. И. Пруцков (отв. ред.) и др.] — Ленинград : Наука, 1974. — С. 257–277. — Библиогр. в подстроч. примеч.

О роли и значении драматургии А. Н. Островского в развитии зарубежного театра конца XIX — начала XX века, о переводах его пьес и постановках по пьесам А. Н. Островского в европейских театрах.

69. *Гительман, Л. И.* В борьбе за утверждение гуманистических идеалов на современной французской сцене : Спектакль Андре Барсака «Месяц в деревне» / Л. Гительман // Социальная тема в современном зарубежном театре и кино : сб. трудов / М-во культуры РСФСР, Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии ; отв. ред. Н. В. Зайцев ; ред.-сост. М. Л. Жежеленко. — Ленинград : Изд-во ЛГИТМиК, 1976. — С. 121–132. — Библиогр. в подстроч. примеч.

О спектакле «Месяц в деревне» по пьесе И. С. Тургенева театра «Ателье» (Париж, 1963). Режиссер А. Барсак. Художник Ж. Дюпон.

70. *Гительман, Л. И.* У истоков режиссуры XX века : Постановка «Вознесение Ганнеле» Герхарда Гауптмана на сцене Свободного театра Андре Антуана / Л. И. Гительман // Проблемы реализма в зарубежном театральном искусстве : сб. науч. тр. / М-во культуры РСФСР, Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. — Ленинград : ЛГИТМиК, 1979. — С. 83–94. — Библиогр. в подстроч. примеч.

О спектакле «Вознесение Ганнеле» по пьесе Г. Гауптмана «Свободного театра» (Париж, 1894). Режиссер А. Антуан.

71. *Гительман, Л. И.* Старейший национальный театр / Л. Гительман // Комеди Франсез = La Comédie Française : сб. ст. / сост. М. Молодцова, Л. Гительман. — Ленинград : Искусство, 1980. — С. 5–13. — Примеч.: с. 207.

О создании, становлении и развитии театра «Комеди Франсез» (Париж) в XVII–XX веках.

72. *Гительман, Л. И.* [Творческий портрет И. П. Владимировой] : [вступ. ст.] / Л. И. Гительман // И. Владимиров : [о главном режиссере Ленинградского академического театра им. Ленсовета : буклет] / [сост. Т. Жаковская ; вступ. ст. Л. И. Гительмана]. — Ленинград : Искусство, 1983. — С. [1–2].

73. *Гительман, Л. И.* Французская театральная критика и исследовательская литература о Свободном театре Андре Антуана / Л. И. Гительман // Проблемы зарубежной театральной критики : сб. науч. тр. / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии ; редкол. : В. В. Чистякова (отв. ред.) и др. — Ленинград : ЛГИТМиК, 1983. — С. 22–42. — Библиогр.: С. 40–42.

Обзор французской театральной критики конца XIX — середины XX века — творчества Ф. Сарсе, Ж. Леметра, Э. Фаге, А. Вольфа, Ж. Экара, Р. Дарзана, П. Кийяра, Ф. Огдэна, А. Талассо, П. Вебера, М. Ковачевича, Р. Пете, М. Руссу, С. Домма, А. Антуана, П. Сюре и других.

74. *Гительман, Л. И.* Французская театральная критика о постановке русских пьес во Франции / Л. Гительман // Русская классика и мировой театральный процесс : межвуз. сб. науч. тр. / М-во культуры РСФСР, Гос. ин-т театр. искусства им. А. В. Луначарского, Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии ; редкол.: А. А. Якубовский (отв. ред.) и др. — Москва : ГИТИС, 1983. — С. 67–86. — Библиогр.: С. 84–86.

Обзор французской театральной критики XIX–XX веков, в том числе творчества Ф. Сарсе, Ж. Леметра, Э. Золя, Р. Роллана, Э.-М. де Вогиюз, О. Метенье, Г. Пессара, О. М. Люнье-По, П. Вебера и других.

75. *Гительман, Л. И.* Андре Антуан на пути к психологическому театру / Л. И. Гительман // Традиции и новаторство в зарубежном театре : сб. науч. тр. / Ленинградский ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова ; сост. и отв. ред. Л. И. Гительман. — Ленинград : ЛГИТМиК, 1986. — С. 105–116. — Библиогр. в примеч. в конце ст.  
О творчестве А. Антуана в «Свободном театре» (Париж) в 1887–1894 годах.
76. [*Гительман, Л. И.*] От составителя : вступ. ст. / [Л. И. Гительман] // Традиции и новаторство в зарубежном театре : сб. науч. тр. / Ленингр. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова ; сост. и отв. ред. Л. И. Гительман. — Ленинград : ЛГИТМиК, 1986. — С. 3–4.
77. *Гительман, Л. И.* «Красная брошюра» Театра Либр (Ранние эстетические искания Андре Антуана) / Л. И. Гительман // Эстетические идеи в истории зарубежного театра: сб. науч. трудов / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова ; редкол.: М. М. Молодцова (отв. ред.) и др. — Ленинград : ЛГИТМиК, 1991. — С. 73–86. — Библиогр. в примеч. в конце ст.  
Материалы к творческой биографии А. Антуана.
78. *Гительман, Л. И.* Русская драматургия в оценке Э.-М. де Воюэ / Л. И. Гительман // Вопросы театроведения: сб. науч. тр. / редкол.: А. Я. Альбшуллер (отв. ред.) и др. — Санкт-Петербург : ВНИИИ, 1991. — С. 201–213. — Библиогр. в конце ст.  
Об исследованиях Э.-М. де Воюэ творчества русских писателей и драматургов.
79. *Гительман, Л. И.* Интеллектуальный театр Франции. Вопросы теории / Л. И. Гительман // Французский интеллектуальный театр : Научная конференция, 23–24 марта 1993 г. Санкт-Петербург: Тезисы докладов / Французский ин-т в Санкт-Петербурге, С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства, С.-Петерб. акад. культуры, С.-Петерб. гос. ун-т. — Санкт-Петербург : СПАТИ, 1993. — С. 8–10.  
О художественном направлении «интеллектуальный театр» и его истоках во Франции в XX веке.
80. *Гительман, Л. И.* Мотивы трагедий П. Корнеля в творчестве А. П. Сумарокова / Л. И. Гительман // Сумароковские чтения : юбилейные торжества к 275-летию со дня рождения А. П. Сумарокова : Материалы всероссийской научно-практической конференции / М-во культуры России, С.-Петерб. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова ; отв. ред. Г. А. Лапкина ; сост. Т. Е. Кузовлева. — Санкт-Петербург : [СПбГИТМиК им. Н. К. Черкасова], 1993. — С. 51–55.  
Материалы к творческой биографии А. П. Сумарокова.
81. *Гительман, Л. И.* «Он сверкал в этой черной жизни, словно глаза сквозь прорези черной маски...» / Лев Гительман ; беседу вел М. Садчиков // Виктор Чистяков — гений пародии : Воспоминания родных, близких и друзей / сост. С. В. Осинцев, М. В. Садчиков. — Санкт-Петербург : «КЭТ», 1993. — С. 66–76. — Свед. об авт.: с. 202.  
Воспоминания о В. И. Чистякове.
82. *Гительман, Л. И.* Коллега, учитель, друг / Л. Гительман // А. И. Кацман — театральный педагог : Статьи, воспоминания, архивные материалы / М-во культуры России, С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства, Проф. фонд «Русский театр» ; сост.: И. Б. Малочевская, В. М. Фильштинский. — Санкт-Петербург : РНИИ «Электронстандарт», 1994. — С. 17–23.  
Воспоминания об А. И. Кацмане.  
То же : // Петерб. театр. журнал. — 1994. — № 5. — С. 66–67.

То же : // Гительман, Л. И. Театральный педагог Аркадий Кацман / [сост. Н. А. Колотова]. — Санкт-Петербург : Петерб. театр. журнал, 2015. — С. 69–78.

83. *Гительман, Л. И.* Культура и формирование творческой личности / Л. И. Гительман // Научно-практическая конференция «Художник: профессия и призвание». Май 1994 г. : (Сб. тезисов) / С.-Петербургский фонд культуры, С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства ; [ред.-сост. Н. В. Рождественская]. — Санкт-Петербург : [Изд-во СПбГАТИ], 1994. — С. 43–46.

О влиянии культурной среды, литературы и искусства на формирование творческой личности. В частности, краткие сведения об авторе (с. 68).

84. *Гительман, Л. И.* От редактора : [вступ. ст.] / Л. И. Гительман // Синхронистическая таблица от зарождения цивилизации до наших дней / М-во культуры России, С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства ; науч. ред. Л. И. Гительман ; сост.: В. И. Максимов и др. — Санкт-Петербург: ПАТИ, 1994. — С. 3–5.

85. *Гительман, Л. И.* Антонен Арто и французский театр XX века / Л. И. Гительман // Антонен Арто и современная культура : Материалы межвузовской конференции 24–27 октября 1996 г. / Ассоциация Альянс Франсэз в Санкт-Петербурге, С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства ; редкол.: Л. И. Гительман, В. М. Дианова (отв. ред.), В. И. Максимов. — Санкт-Петербург : [Изд-во СПбГАТИ], 1996. — С. 5–8. О влиянии творчества А. Арто на французский театр.

86. *Гительман, Л. И.* Артист и его роли / Лев Иосифович Гительман // Малютин Я. О. Звезды и созвездия / Я. О. Малютин ; ред.-сост. Т. Б. Забозлаева. — Санкт-Петербург : Дума, 1996. — С. 119–128 : 2 фот. О творчестве Я. О. Малютина.

87. *Гительман, Л. И.* К истории русско-французских театральных связей / Л. И. Гительман // Театральная жизнь Петербурга в контексте европейской культуры XVIII — начала XX вв. Тезисы докладов международной конференции, 23–24 ноября 1995 года : экспресс-бюллетень научно-методической лаборатории театроведческого факультета СПАТИ. / М-во культуры России, Комитет по культуре мэрии Санкт-Петербурга, Союз театр. деятелей России, С.-Петерб. центр ЮНЕСКО, Музей театр. и муз. искусства, С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства ; [отв. ред. Г. А. Лапкина ; ред.-сост. Н. В. Пахомова]. — Санкт-Петербург : [Изд-во СПбГАТИ], 1996. — Вып. 3. — С. 7–9.

Об артистах французской труппы, работавших в Санкт-Петербурге в XIX веке.

88. *Гительман, Л. И.* Франция. Три встречи с «Чайкой» = Three encounters with «The Seagull» / Лев Гительман // Полет Чайки : международная Чеховская конференция, Санкт-Петербург, 5–11 ноября 1996 г. = The Flight of «The Seagull» : International Chekhov conference, St. Petersburg, 5–11 November 1996 : [тезисы докладов] / [учредители: М-во культуры Российской Федерации, Союз театр. деятелей России и др.]. — Санкт-Петербург : [Б. и.], 1996. — [Л. 28].

Тезисы доклада, посвященного постановкам пьесы А. П. Чехова «Чайка» Ж. Пютоевым в 1922 и 1939 годах, А. Барсаком в 1955 году и А. Витезом в 1984 году.

89. *Гительман, Л. И.* Г. А. Товстоногов и зарубежный театр. (К вопросу о взаимоотношении национальных культур) / Л. И. Гительман // Грани культуры. Вторая международная научная конференция 4–6 ноября 1997 г. Тезисы докладов и выступлений / С.-Петерб. гос. университет, С.-Петерб. гос. технический университет, С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства, Лаборатория метафизических исследований ; гл. ред. Е. Г. Соколов. — Санкт-Петербург : [Б. и.], 1997. — С. 51–54.

О влиянии творчества Г. А. Товстоногова на развитие зарубежного театра.

90. *Гительман, Л. И.* Натурализм в театре / Л. И. Гительман // Лидия Аркадьевна Левбарг : Из научного наследия. Статьи учеников и коллег. Воспоминания о ней / С.-Петербург. гос. акад. театр. искусства ; ред.-сост. Л. И. Гительман, В. И. Максимов. — Санкт-Петербург : [Изд-во СПбГУЭФ], 1997. — С. 237–247. — Библиогр. в примеч. в конце ст.  
О натурализме в европейском театре конца XIX – начала XX века. В частности, краткие сведения об авторе (с. 306).  
То же : // Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века : хрестоматия : учеб. пособие для студентов, обучающихся по специальностям «Режиссура театра» и «Театроведение» / Федеральное агентство по культуре и кинематографии, С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства ; отв. ред. Л. И. Гительман ; ред.-сост. Л. И. Гительман, В. И. Максимов. — Санкт-Петербург : [Изд-во СПбГАТИ], «Чистый лист», 2004. — С. 8–17.  
То же : Изд. 2-е, испр. и доп. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2015. — С. 8–17.
91. *Гительман, Л. И.* От редактора : [вступ. ст.] / Л. И. Гительман // От древнейших времен до наших дней : Синхронистическая таблица / М-во культуры России, С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства, Фонд «Балтийский международный фестивальный центр» ; сост.: В. И. Максимов и др. ; науч. ред. Л. И. Гительман. — [Изд. 2-е, испр. и доп.] — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 1997. — С. 3–5.
92. *Гительман, Л. И.* От составителей / Л. И. Гительман, В. И. Максимов // Лидия Аркадьевна Левбарг : Из научного наследия. Статьи учеников и коллег. Воспоминания о ней / С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства ; ред.-сост. Л. И. Гительман, В. И. Максимов. — Санкт-Петербург : [Изд-во СПбГУЭФ], 1997. — С. 4–6.  
О научной деятельности Л. А. Левбарг. В частности, краткие сведения об авторах (с. 306).
93. *Гительман, Л. И.* «Сирано де Бержерак» на русской сцене 1917–1990-х гг. / Л. И. Гительман // Ростан Э. Сирано де Бержерак = Sigrano de Bergerac / Э. Ростан ; отв. ред. Е. Г. Эткинд. — Санкт-Петербург : Наука, 1997. — С. 345–362. — Библиогр. в подстроч. примеч. — (Литературные памятники).  
То же : [Изд. 2-е]. — Санкт-Петербург : Наука, 2001. — С. 345–362. — (Литературные памятники).
94. *Гительман, Л. И.* Слово о Лидии Аркадьевне Левбарг / Л. И. Гительман // Лидия Аркадьевна Левбарг : Из научного наследия. Статьи учеников и коллег. Воспоминания о ней / С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства ; ред.-сост. Л. И. Гительман, В. И. Максимов. — Санкт-Петербург : [Изд-во СПбГУЭФ], 1997. — С. 7–15. — Свед. об авт.: с. 306.
95. *Гительман, Л. И.* Август Стриндберг и Андре Антуан / Л. И. Гительман // Август Стриндберг и мировая культура: Материалы межвузовской научной конференции. Статьи. Сообщения / С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства и др. ; ред.-сост. : Л. И. Гительман, В. М. Дианова. — Санкт-Петербург : «Левша», 1999. — С. 14–18. — Библиогр. в примеч. в конце ст.  
О сопоставлении А. Антуаном пьесы А. Стриндберга «Фрекен Жюли» и пьесы В. Де Лиль-Адана «Бунт»; о спектакле «Фрекен Жюли» «Свободного театра» (Париж, 1893), режиссер А. Антуан.
96. *Гительман, Л. И.* Методика преподавания истории зарубежного театра на режиссерских и актерских курсах / Л. И. Гительман // Проблемы и перспективы высшего гуманитарного образования в эпоху социальных реформ : Межвузовская

научно-методическая конференция, 16–17 февраля 1999 года : Тезисы докладов / Рос. акад. образования, Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена, С.-Петербург. Гуманитарный ун-т профсоюзов ; общ. ред. : Л. А. Санкин ; отв. сост. Т. П. Василенко. — Санкт-Петербург : СПбГУП, 1999. — С. 243.

Об особенностях преподавания предмета «История зарубежного театра» на режиссерских и актерских курсах.

97. *Гительман, Л. И.* От редакции : [вступ. ст.] / Л. Гительман, Е. Горфункель // Границы спектакля: сб. ст. и материалов / С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства, Науч.-исслед. лаборатория при театровед. фак. ; редкол.: Ю. М. Барбой, Л. И. Гительман, Е. И. Горфункель (отв. ред.) и др. ; сост.: Е. И. Горфункель, Г. А. Лапкина, А. А. Юрьев. — Санкт-Петербург : Царскоельский филиал СПбГАТИ «Интерстудио»; Междунар. мастерская театра синтеза и анимации, 1999. — С. 4–7.
98. *Гительман, Л. И.* От составителей : [вступ. ст.] / Л. Гительман, В. Дианова // Август Стриндберг и мировая культура: Материалы межвузовской научной конференции. Статьи. Сообщения / С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства и др. ; ред.-сост.: Л. И. Гительман, В. М. Дианова. — Санкт-Петербург : «Левша», 1999. — С. 8–10. О сборнике статей Международной межвузовской научной конференции (Санкт-Петербург) к 150-летию со дня рождения А. Стриндберга.
99. *Гительман, Л. И.* Слово о Стриндберге / Лев Гительман // Август Стриндберг и мировая культура: Материалы межвузовской научной конференции. Статьи. Сообщения / С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства и др. ; ред.-сост.: Л. И. Гительман, В. М. Дианова. — Санкт-Петербург : «Левша», 1999. — С. 11–12. Об отражении творчества А. Стриндберга в театре и философии.
100. *Гительман, Л. И.* История создания «Комеди Франсэз» и сценическое искусство Франции конца XVII века / Л. И. Гительман // XVII век в диалоге эпох и культур: материалы Международной научной конференции «Шестые Лафонтеновские чтения» (14–16 апреля 2000 г.) / С.-Петерб. гос. ун-т, С.-Петерб. философское общество ; отв. ред. А. А. Скакун ; ред. кол. выпуска: Л. И. Гительман и др. — Санкт-Петербург : С.-Петерб. философское общество, 2000. — С. 74–76. — (Symposium ; вып. 8.).
101. *Гительман, Л. И.* Петербургская театральная школа вчера и сегодня / Л. И. Гительман // Театральное образование на пороге третьего тысячелетия: Материалы международной научно-практической конференции 11–14 мая 2000 г. / С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства, Александринский театр; отв. ред. Г. А. Лапкина ; сост.: И. В. Лобанова, М. Б. Попович. — Санкт-Петербург: Изд-во СПбГАТИ, 2000. — С. 18–22. Об истории Санкт-Петербургской академии театрального искусства.
102. *Гительман, Л. И.* С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства / Л. И. Гительман // Страницы истории. С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства / С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства ; отв. ред. Г. А. Лапкина ; ред.-сост. Т. Е. Кузовлева. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2000. — С. 20–28. Об истории Санкт-Петербургской академии театрального искусства.
103. *Гительман, Л. И.* Воспитание театром: горизонты педагогических возможностей / Л. И. Гительман // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой / Акад. рус. балета им. А. Я. Вагановой, Междунар. учеб.-метод. центр хореогр. образования по сохранению и развитию наследия А. Я. Вагановой. — Санкт-Петербург : [Б. и.], 2001. — № 9. — С. 209–212. — Свед. об авт.: с. 222.

- Тезисы доклада, прочитанного на научно-практической конференции «Артист балета на рубеже тысячелетий: формирование личностных качеств в контексте культурно-цивилизированного выбора России» в Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, 16.10.1999).
104. *Гительман, Л. И.* Лев Гительман: Завещание друга! / Лев Гительман // Альтшуллер А. Я. А. П. Чехов в актерском кругу. Воспоминания об А. Я. Альтшуллере / Рос. гос. акад. театр драмы им. А. С. Пушкина (Александринский театр), Рос. ин-т истории искусств. — Санкт-Петербург : Стройиздат, 2001. — С. 195–196.
105. *Гительман, Л. И.* Из истории освоения пьес Виктора Гюго на русской сцене / Л. И. Гительман // Записки Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки / С.-Петерб. гос. Театральная библиотека. — Санкт-Петербург : Гиперион, 2001. — Вып. 3 / [отв. ред. П. В. Дмитриев]. — С. 5–25. — Библиогр. в примеч. в конце ст.  
Исследование на основе собрания пьес, переданных в фонд Санкт-Петербургской Театральной библиотеки из Цензурного комитета и Главного управления по делам печати и драматической цензуры, документов из фондов Российского государственного исторического архива в Санкт-Петербурге. В частности, о пьесах и постановках: «Марьон Делорм», «Эрнани», «Король забавляется», «Мария Тюдор», «Анджело», «Рюи Блаз».
106. *Гительман, Л. И.* Уроки истории театра: Из истории преподавания / Л. И. Гительман // Как рождаются актеры : книга о сценической педагогике / С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства ; под ред. В. М. Фильштинского, Л. В. Грачевой. — Санкт-Петербург : СОТИС, 2001. — С. 116–120.  
О своем опыте чтения лекций по «Истории зарубежного театра» на актерском курсе под руководством В. М. Фильштинского.
107. *Гительман, Л. И.* [Воспоминания об Исае Эзровиче Шермане] / Л. И. Гительман // Дирижер И. Э. Шерман : из фондов кабинета рукописей : [Статьи. Письма. Воспоминания] / М-во культуры РФ, Рос. акад. наук, Российский ин-т истории искусств ; сост., авт. вступ. ст. и коммент. О. Л. Данскер ; отв. ред. Е. В. Третьякова. — Санкт-Петербург : РИИИ, 2002. — Вып. 3. — С. 168–170. — Свед. об авт.: с. 213.  
О материалах из фондов кабинета рукописей РИИИ (Ф. 84. Оп. 1. Ед. хр. 131). 7 июня 2000 г.
108. *Гительман, Л. И.* Иностранные труппы в Петербурге / Л. Гительман // Театральный Петербург: интеркультурная модель: Иностранные труппы и гастролеры в Петербурге XVIII–XX вв. : Коллективная монография. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2002. — Вып. II. / М-во культуры РФ, С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства ; ред.-сост. Т. Е. Кузовлева ; отв. ред. Г. А. Лапкина. — С. 8–31. — Библиогр. в конце ст.  
О труппах, их репертуарах, артистах, сценических площадках.
109. *Гительман, Л. И.* О формировании творческой личности балетоведа / Л. И. Гительман // Конференция по проблемам балетоведческого образования : доклады и тезисы / Акад. рус. балета им. А. Я. Вагановой, Каф. истории и теории хореогр. искусства ; ред.-сост. Т. Е. Кузовлева ; науч. ред. Т. Н. Горина. — Санкт-Петербург : Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2002. — С. 42–44. — Примеч. в конце ст.  
О проблемах подготовки балетоведов.
110. Другой театр, другие лица, другие слова: [по материалам бюллетеней пресс-центра Международного театрального фестиваля «Балтийский дом», 2002 г.] // Балтий-

ские сезоны : действующие лица петербургской сцены : альманах. — Санкт-Петербург : [Б. и.], 2002. — № 6 (дек.) / ред. кол.: Е. С. Алексеева и др. — С. 31, 32–41: 8 фот. Подборка материалов о Международном театральном фестивале «Балтийский дом» под девизом «Другой театр?». В частности, беседа с театроведом и членом жюри Л. И. Гительманом (с. 34).

111. *Гительман, Л. И.* А. А. Гозенпуд — ученый и учитель / Л. И. Гительман // Театр и литература : Сб. ст. к 95-летию А. А. Гозенпуда / Рос. акад. наук, Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом), Рос. ин-т истории искусств ; отв. ред.-сост. В. П. Старк. — Санкт-Петербург : Наука, 2003. — С. 16–18. — Библиогр. в подстроч. примеч. — Библиогр. тр. А. А. Гозенпуда: с. 712–714.  
О научно-педагогической деятельности А. А. Гозенпуда.
112. *Гительман, Л. И.* Из воспоминаний о Театральной библиотеке 1940–1950-х гг. / Л. И. Гительман // Записки Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки / С.-Петерб. гос. Театральная библиотека ; ред. П. В. Дмитриев. — Санкт-Петербург : Гиперион, 2003. — Вып. 4/5. — С. 9–25, 3 фот. на вклеен. л. между С. 264–265.  
Воспоминания годах работы в библиотеке, о сотрудниках библиотеки.
113. *Гительман, Л. И.* Место ученого в условиях современного рынка / Л. И. Гительман // Образование в условиях формирования нового типа культуры : III Международные Лихачевские научные чтения, 22–23 мая 2003 года / Конгресс Петерб. интеллигенции, Рос. акад. образования, С.-Петерб. Гуманитарный ун-т профсоюзов ; сост. и отв. ред. Г. М. Бирженюк. — Санкт-Петербург : СПбГУП, 2003. — С. 197–200.  
О научно-педагогической деятельности А. А. Гозенпуда.
114. *Гительман, Л. И.* О Сергее Михайловиче Слонимском / Л. Гительман // Вольные мысли. К юбилею Сергея Слонимского / [ред.-сост.: Т. Зайцева, Р. Слонимская]. — Санкт-Петербург : Композитор–Санкт-Петербург, 2003. — С. 133–135. — Свед. об авт.: с. 607.  
Воспоминания.
115. *Гительман, Л. И.* Развитие высоких традиций литературы и театра в современном молодежном театральном движении. Третий международный театральный фестиваль «Радуга» / Л. И. Гительман // Мир гуманитарной культуры академика Д. С. Лихачева : II Международные Лихачевские научные чтения, 23–24 мая 2002 года / Рос. акад. наук, Рос. акад. образования, С.-Петерб. Гуманитарный ун-т профсоюзов ; сост. и отв. ред. Г. М. Бирженюк. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГУП, 2003. — С. 177–178.  
Об итогах III Международного фестиваля «Радуга» в Санкт-Петербурге.
116. *Гительман, Л. И.* Творческие открытия Густава III, короля Швеции (творческая личность и художественное пространство эпохи) / Л. И. Гительман : [публ. доклада] // Kafis : сб. науч. ст. / С.-Петерб. Гуманитарный ун-т профсоюзов, Фак. искусств, Каф. искусствоведения ; науч. ред. Т. Е. Шехтер; ред.-сост. А. В. Карпов. — Санкт-Петербург : Литера, 2003. — Вып. 1. — С. 64–67. — Подстроч. примеч.  
О работе короля Швеции Густава III над постановкой оперы А. Гретри «Цефал и Прокрис». Публикация доклада Л. И. Гительмана на симпозиуме, посвященном операм XVIII века (Стокгольм, 1998).
117. *Гительман, Л. И.* Ю. М. Юрьев в роли Несчастливцева / Л. Гительман // А. Н. Островский и Петербург : материалы научно-практической конференции, 14 апреля 2003 г. /

- М-во культуры Российской Федерации, С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства, Рос. ин-т истории искусств, Рос. гос. театр драмы им. А. С. Пушкина (Александринский театр) ; [отв. ред. Г. А. Лапкина ; сост. И. В. Лобанова, М. Б. Семенова]. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2003. — С. 21–25.
- Об исполнении артистом Ю. М. Юрьевым роли Несчастливцева в спектакле «Лес» по пьесе А. Н. Островского Театра драмы (ныне Александринский театр) (Ленинград, 1936). Режиссер В. П. Кожич.
118. В душе жила поэзия / Е. А. Каменецкий и др. // Балтийские сезоны. — 2004. — № 9 (май). — С. 126–129 : фот. (1).  
Воспоминания об А. М. Володине. В частности, высказ. Л. И. Гительмана (с. 124).
119. *Гительман, Л. И.* Лекционный курс «История театра» и специфика его чтения студентам актерских и режиссерских мастерских / Л. И. Гительман // Проблемы театральной педагогики: материалы ежегодной межвузовской научно-практической конференции, 16 апреля 2004 года / С.-Петерб. Гуманитарный ун-т профсоюзов ; науч. ред. С. Н. Соколова ; ред. колл.: Л. И. Гительман, Е. И. Стурова. — Санкт-Петербург : СПбГУП, 2004. — С. 59–62.  
Об особенностях преподавания истории театра.
120. *Гительман, Л. И.* О Глории Контрерас, мексиканском балете и об авторе этой книги : вступ. ст. / Лев Гительман // Илларионов Б. А. Глория. Русские корни мексиканского балета : книга о мексиканском хореографе Глории Контрерас / Б. А. Илларионов ; Акад. рус. балета им. А. Я. Вагановой. — Санкт-Петербург, 2004. — С. 5–9.
121. *Гительман, Л. И.* От редактора : [вступ. ст.] / Л. И. Гительман // Универсальные синхронистические таблицы : история, философия, наука, искусство, литература: факты, даты, имена / М-во культуры России, С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства ; науч. ред. Л. И. Гительман; сост.: В. И. Максимов [ и др.]. — Москва : Совпадение, 2004. — С. 5–7.
122. *Гительман, Л. И.* По следам старой рецензии / Лев Гительман // Балтийские сезоны : действующие лица петербургской сцены : альманах / ред.: Е. С. Алексеева, Е. Александрова. — Санкт-Петербург : Балтийские сезоны, 2004. — № 11 (дек.). — С. 44–46.  
О спектаклях Областного Малого драматического театра (ныне Академический Малый драматический театр — Театр Европы) (Ленинград) «Нина», «Экскурсия по Москве», «Оглянись во гневе». Режиссер Е. М. Падве. К 60-летию со дня основания Малого драматического театра — Театра Европы.
123. *Гительман, Л. И.* Предпринимательство в сфере театрального искусства / Л. И. Гительман // Художественный рынок как объект гуманитарного знания : материалы ежегодной межвузовской научно-практической конференции, 21–23 января 2004 года / С.-Петерб. Гуманитарный ун-т профсоюзов ; ред. колл.: Т. Е. Шехтер (науч. ред.), Л. И. Гительман и др. — Санкт-Петербург : СПбГУП, 2004. — С. 24–31.  
Об организации театрального дела.
124. *Гительман, Л. И.* Предпринимательство в сфере театрального искусства : история и современность / Л. И. Гительман // Художественный рынок : вопросы теории, истории, методологии / А. В. Карпов и др. ; С.-Петерб. Гуманитарный ун-т профсоюзов. — Санкт-Петербург : СПбГУП, 2004. — С. 140–155. — (Новое в гуманитарных науках ; вып. 13).  
Об истории и проблемах организации театрального дела в современных условиях.

125. *Гительман, Л. И.* Учитель сцены : [вступ. ст.] / Л. И. Гительман // Сулимов М. В. Посвящение в режиссуру / М. В. Сулимов. — Санкт-Петербург : Издательский дом СПбГУ, 2004. — С. 3–4.  
Воспоминания о М. В. Сулимове.
126. *Гительман, Л. И.* Художественная культура и ее роль в формировании личности актера / Л. И. Гительман // Образование в процессе гуманизации современного мира : IV Международные Лихачевские научные чтения, 20–21 мая 2004 года / Конгресс петерб. интеллигенции, Рос. акад. образования, С.-Петерб. Гуманитарный ун-т профсоюзов ; сост. и отв. ред. Г. М. Бирженюк. — Санкт-Петербург : СПбГУП, 2004. — С. 168–169.
127. *Гительман, Л. И.* Вместо предисловия // Станислав Игнаций Виткевич : жизнь и творчество : материалы международного симпозиума : [сб. ст.] / Генеральное консульство Республики Польша в Санкт-Петербурге, С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства ; [науч. ред. Л. И. Гительман ; ред.-сост. Ю. М. Красовский]. — Санкт-Петербург : [Б. и.], 2005. — С. 3–4.
128. *Гительман, Л. И.* О научно-издательской деятельности Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки: [вступ. ст.] // Театральное наследие: сб. / С.-Петерб. гос. Театральная библиотека ; [авт. предисл. Л. И. Гительман ; отв. ред. П. В. Дмитриев]. — Санкт-Петербург : Гиперион, 2005. — Вып. 1 (4) : Публикации. Обзоры. Библиография. — С. 5–10.
129. *Гительман, Л. И.* Французский театр в Санкт-Петербурге XVIII–XIX веков / Л. И. Гительман // Вестник истории, литературы, искусства / Рос. акад. наук, Отд-ние истор.-филолог. наук ; [гл. ред. Г. М. Бонгард-Левин]. — Москва : Собрание ; Наука, 2005. — Т. 1. — С. 198–210. — Библиогр. в примеч. в конце ст.  
О деятельности французских трупп и артистов в Санкт-Петербурге.
130. *Гительман, Л. И.* Две эпохи — две театральные школы. От Владимира Давыдова до Льва Додина / Л. И. Гительман // Театр и школа. Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства — 225 : Материалы юбилейной международной научно-практической конференции 27 марта 2004 года / С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2006. — С. 16–21.
131. *Гительман, Л. И.* Душестроение / Л. И. Гительман // Всеволод Васильевич Успенский : По материалам конференции, посвященной столетию со дня рождения / С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства ; [ред.-сост. Т. А. Марченко]. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2006. — С. 52–55.  
Воспоминания о В. В. Успенском.
132. *Гительман, Л. И.* Зарубежные актеры и иностранные труппы в Санкт-Петербурге XVIII и XX веков / Л. И. Гительман // Искусство нового и новейшего времени : сборник научных статей кафедры искусствоведения Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов / С.-Петерб. Гуманитарный ун-т профсоюзов, Фак. искусств, Каф. искусствоведения ; науч. ред. Т. Е. Шехтер ; ред.-сост. А. В. Карпов. — Санкт-Петербург : Астерион, 2006. — Вып. 1. — С. 35–53. — Библиогр. в подстроч. примеч. — Свед. об авт.: с. 159.  
Об иностранных труппах Санкт-Петербурга, их актерах, репертуаре, сценических площадках.
133. *Гительман, Л. И.* Об авторе / Л. И. Гительман // Галендеев В. Н. Не только о сценической речи : монография / В. Н. Галендеев ; [ред.-сост. Л. Д. Алферова ; вступ.

- ст. Л. И. Гительмана, А. М. Смелянского ; С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства]. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2006. — С. 5–8.
- О В. Н. Галендееве.  
То же : // Галендеев В. Н. Сценическая речь — Школа — Театр: избранные работы о сценическом искусстве / Валерий Галендеев ; [сост. Л. Д. Алферова ; авт. предисл.: Л. И. Гительман, А. М. Смелянский]. — Санкт-Петербург : РГИСИ, 2016. — С. 4–7.
134. *Гительман, Л. И.* Театр, о котором тоскую / Лев Гительман // Балтийские сезоны : действующие лица петербургской сцены : альманах. — Санкт-Петербург : Балтийские сезоны, 2006. — № 16 (дек.) / ред. кол. : Е. Алексеева (ред. номера) ; ред. Т. Клявина, Л. Додин [и др.]. — С. 66–67 : 1 фот.  
О деятельности Р. С. Агамирзяна на посту главного режиссера и художественного руководителя петербургского Театра имени В. Ф. Комиссаржевской в 1966–1991 годах.
135. *Гительман, Л. И.* Жорж Питоиев во Франции и «Вишневый сад» Жана-Луи Барро / Л. И. Гительман // Вестник истории, литературы, искусства : [альманах] / Рос. акад. наук, Отд-ние истор.-филолог. наук ; [гл. ред. Г. М. Бонгард-Левин]. — Москва : Собрание; Наука, 2007. — Т. 4. — С. 217–229 : 6 фот. — Библиогр. в конце ст. К истории русско-французских связей в XX веке: о жизни и творчестве Ж. Питоиева, в т. ч. о спектакле «Вишневый сад» по пьесе А. П. Чехова труппы «Компани Мадлен Рено — Жан-Луи Барро» (Париж, 1954) в постановке режиссера Ж.-Л. Барро.
136. *Гительман, Л. И.* Поздравляем! / Л. И. Гительман // Карло Гольдони. 300 лет : Материалы международной научно-практической конференции. Санкт-Петербург 26–27 апреля 2007 года / С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства, Итальянский ин-т культуры. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2007. — С. 4–5.  
О творчестве К. Гольдони.
137. *Гительман, Л. И.* Спектакль «Хозяйка гостиницы» Карло Гольдони на сцене Александринского театра (1992 г.) / Л. И. Гительман // Карло Гольдони. 300 лет : Материалы международной научно-практической конференции. Санкт-Петербург 26–27 апреля 2007 года / С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства, Итальянский ин-т культуры. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2007. — С. 53–56.  
О спектакле.
138. *Гительман, Л. И.* Расин заговорил воистину по-русски... : [предисл.] / Л. И. Гительман // Расин Ж. Театр / Ж. Расин ; пер. с фр. В. М. Мульгатули ; М-во культуры и массовых коммуникаций РФ, Федеральное агентство по культуре и кинематографии, С.-Петерб. гос. ун-т культуры и искусств. — Санкт-Петербург, 2007. — Т. 1 : Фиваида, или Братья-враги ; Александр Великий ; Андромаха ; Сутяги ; Британик ; Вереника / [авт. вступ. ст., коммент., примеч. и библиогр. списков В. М. Мульгатули ; авт. предисл. Л. И. Гительман ; авт. предисл. И. В. Лукьянец]. — С. 3–5.  
О жизни, научной и педагогической деятельности и переводах В. М. Мульгатули.
139. *Гительман, Л. И.* ТЮЗ им. Брянцева — эпоха З. Я. Корогодского / Л. И. Гительман // Проблемы театральной педагогики. Традиции и новации школы З. Я. Корогодского : материалы II Межвузовской научно-практической конференции, 26 марта 2007 года / С.-Петерб. гуманитарный ун-т профсоюзов ; [науч. ред. Ю. О. Никитина]. — Санкт-Петербург : СПбГУП, 2007. — С. 13–16.

О З. Я. Корогодском и возглавляемом им в 1960–1970-х годах ТЮЗе им. А. А. Брянцева.

140. *Гительман, Л. И.* Художественная интеллигенция и современная жизнь / Л. И. Гительман // Дни науки в Университете : избранное / С.-Петерб. Гуманитарный ун-т профсоюзов ; науч. ред. Л. А. Санкин, Г. М. Бирженюк. — Санкт-Петербург : СПбГУП, 2007. — С. 413–421. — Подстроч. примеч.

О роли художественной интеллигенции в современном искусстве.

141. Торжественная церемония открытия бюста лауреата премии К. С. Станиславского, Народного артиста России З. Я. Корогодского / [Л. А. Санкин и др.] // Проблемы театральной педагогики. Традиции и новации школы З. Я. Корогодского : материалы II Межвузовской научно-практической конференции, 26 марта 2007 года / С.-Петерб. Гуманитарный ун-т профсоюзов ; [науч. ред. Ю. О. Никитина]. — Санкт-Петербург : СПбГУП, 2007. — С. 114–119.

Торжественные речи на открытии бюста З. Я. Корогодскому 26 марта 2007 года в Санкт-Петербургском Гуманитарном университете профсоюзов. В частности, речь Л. И. Гительмана (с. 117–118).

142. *Гительман, Л. И.* Об Адике Шестакове / Л. И. Гительман // Шестаков, А. Душою с вами : [сб.] / А. Шестаков ; [сост., ред., авт. предисл., коммент. Н. В. Балашова]. — Мурманск: ООО «ИПК Баренц-Пресс», 2008. — С. 216–217.

143. *Гительман, Л. И.* Русские спектакли Андре Барсака (1909–1973) / Л. И. Гительман // Вестник истории, литературы, искусства : [альманах] / Рос. акад. наук, Отд-ние истор.-филолог. наук ; гл. ред. Г. М. Бонгард-Левин. — Москва : Собрание, 2010. — Т. 7. — С. 267–278. — Библиогр. в примеч. в конце ст. — Другое изд-во : Наука. — Свед. об авт.: с. 626.

О спектакле «Месяц в деревне» по пьесе И. С. Тургенева театра «Ателье» (Париж, 1963).

144. *Гительман, Л. И.* «Гамлет» в Александринском театре / Л. И. Гительман // Памяти Льва Иосифовича Гительмана : [сб.] / С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства, Каф. зарубежного искусства. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2012. — С. 77–82.

О спектакле «Гамлет» по пьесе У. Шекспира Санкт-Петербургского академического театра драмы им. А. С. Пушкина. Режиссер Р. А. Горяев. Художник М. Ф. Китаев.

145. *Гительман, Л. И.* Гастон Бати / Л. И. Гительман // Памяти Льва Иосифовича Гительмана : [сб.] / С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства, Каф. зарубежного искусства. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2012. — С. 34–63. — Библиогр. в подстроч. примеч.

О творчестве режиссера и теоретика театра Г. Бати.

146. *Гительман, Л. И.* Жизнь и судьба одной семьи / Л. И. Гительман // Памяти Льва Иосифовича Гительмана : [сб.] / С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства, Каф. зарубежного искусства. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2012. — С. 83–86.

О спектакле «Похороните меня за плинтусом» по инсценировке повести П. В. Санаева Театра-фестиваля «Балтийский дом» (Санкт-Петербург). Режиссер И. Г. Коняев.

147. *Гительман, Л. И.* Письма Виктору Львовичу Левенгарцу / Л. И. Гительман ; авт. предисл. В. И. Левенгарц // Памяти Льва Иосифовича Гительмана : [сб.] / С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства, Каф. зарубежного искусства. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2012. — С. 87–96. — Подстроч. примеч.

Публикация писем 1961–1963, 1966 годов.

148. *Гительман, Л. И.* Письмо Александру Сергеевичу Запесоцкому / Л. И. Гительман // Памяти Льва Иосифовича Гительмана : [сб.] / С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства, Каф. зарубежного искусства. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2012. — С. 103–106. — Подстроч. примеч.  
О телепрограмме цикла «Культурный слой», посвященной Б. В. Зону. Автор — Л. Я. Лурье. «Пятый канал» (Санкт-Петербург, 25.01.2008).
149. *Гительман, Л. И.* Письмо Андре Барсаку / Л. И. Гительман // Памяти Льва Иосифовича Гительмана : [сб.] / С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства, Каф. зарубежного искусства. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2012. — С. 97–98. — Подстроч. примеч.  
Ленинград, 15 января 1972 года.
150. *Гительман, Л. И.* Письмо Геннадию Рафаиловичу Тростянецкому / Л. И. Гительман // Памяти Льва Иосифовича Гительмана : [сб.] / С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства, Каф. зарубежного искусства. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2012. — С. 99–102.  
К открытию нового театрального сезона 1993/94 года о спектакле «Король Лир» по пьесе У. Шекспира Театра «На Литейном» (Санкт-Петербург). Режиссер Г. Р. Тростянецкий.
151. *Гительман, Л. И.* Рукописный план Густава III постановки оперы «Цефал и Прокрис» А. Гретри и Ж.-Ф. Мармонтеля на сцене Королевской оперы / Л. И. Гительман // Памяти Льва Иосифовича Гительмана : [сб.] / С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства, Каф. зарубежного искусства. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2012. — С. 64–76. — Библиогр. в подстроч. примеч.  
О работе короля Швеции Густава III над постановкой оперы. Публикация доклада Л. И. Гительмана на симпозиуме, посвященном операм XVIII века (Стокгольм, 1998).
152. *Гительман, Л. И.* Традиции и «традиции» / Л. И. Гительман // Памяти Льва Иосифовича Гительмана : [сб.] / С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства, Каф. зарубежного искусства. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2012. — С. 12–33. — Библиогр. в подстроч. примеч.  
О традициях и новациях в сценической технике актеров театра «Комеди Франсез» (Париж).
153. *Гительман, Л. И.* [О спектакле «Мандрагора» Музыкально-драматического театра «Буфф», режиссер И. Р. Штокбант] / Лев Гительман // С.-Петерб. гос. музыкально-драматический театр «Буфф». Нам 30 лет! 1983–2013 : [буклет] / [сост.: Ольга Власова, Наталия Сиверина]. — Санкт-Петербург : Балтийские сезоны, 2013. — С. 99.  
2005 г.
154. *Гительман, Л. И.* Что-то олимпийское / Лев Гительман // Учителя : к 75-летию театроведческого факультета Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства / С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства, «Петерб. театр. журнал». — Санкт-Петербург : Петерб. театр. журнал, 2014. — С. 79, 80–84 : 7 фот. — (Лидия Аркадьевна Левбарг).  
Воспоминания о своем педагоге Л. А. Левбарг.  
1993 г.
155. *Гительман, Л. И.* Коллега, учитель, друг / Лев Гительман // Театральный педагог Аркадий Кацман / [книга воспоминаний / сост. Н. А. Колотова]. — Санкт-Петербург :

бург : Петерб. театр. журнал, 2015. — С. 69–78 : 5 фот. — (Библиотека ПТЖ). — Свед. об авт.: с. 342.

Воспоминания об А. И. Кацмане.

То же : // Петерб. театр. журнал. — 1994. — № 5. — С. 66–67.

То же : // А. И. Кацман — театральный педагог : Статьи, воспоминания, архивные материалы / М-во культуры России, С.-Петербург. гос. акад. театр. искусства, Профессиональный фонд «Русский театр» ; сост.: И. Б. Малочевская, В. М. Фильштинский. — Санкт-Петербург : РНИИ «Электронстандарт», 1994. — С. 17–23.

156. *Гительман, Л. И.* Об авторе / Л. И. Гительман // Галендеев В. Н. Сценическая речь — Школа — Театр: избранные работы о сценическом искусстве / Валерий Галендеев ; [сост. Л. Д. Алферова ; авт. предисл. Л. И. Гительман, А. М. Смелянский]. — Санкт-Петербург : РГИСИ, 2016. — С. — 7.

О В. Н. Галендееве.

2006 г.

То же : // Галендеев В. Н. Не только о сценической речи : монография / В. Н. Галендеев ; [ред.-сост. Л. Д. Алферова ; вступ. ст. Л. И. Гительмана, А. М. Смелянского ; С.-Петербург. гос. акад. театр. искусства]. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2006. — С. 5–8.

### Главы в учебниках

157. *Гительман, Л. И.* Антуан / Л. И. Гительман // История западноевропейского театра : [учеб. пособие для театровед. фак. высш. театр. учеб. заведений] / Гос. ин-т театр. искусства им. А. В. Луначарского, Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. — Москва : Искусство, 1956–1988. — Т. 5 : [1871–1918] / под общ. ред. Г. Н. Бояджиева, Е. Л. Финкельштейн. — 1970. — С. 214–242 : 6 фот., 2 ил. — Подстроч. примеч.

О творчестве А. Антуана.

158. *Гительман, Л. И.* Сценическое искусство конца XIX — начала XX века / Л. И. Гительман, Е. Л. Финкельштейн // История западноевропейского театра : [учеб. пособие для театровед. фак. высш. театр. учеб. заведений] / Гос. ин-т театр. искусства им. А. В. Луначарского, Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. — Москва : Искусство, 1956–1988. — Т. 5 : [1871–1918] / под общ. ред.: Г. Н. Бояджиева, Е. Л. Финкельштейн. — 1970. — С. 178–214 : 12 фот., 1 ил. — Подстроч. примеч.

К истории французского драматического театра.

159. *Гительман, Л. И.* Бати / Л. И. Гительман // История западноевропейского театра : [учеб. пособие для театральных вузов и училищ] / Гос. ин-т театр. искусства им. А. В. Луначарского, Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. — Москва : Искусство, 1956–1988. — Т. 7 : 1917–1945 / под общ. ред. А. Г. Образцовой и Б. А. Смирнова. — 1985. — С. 162–175 : 9 фот.

О творчестве Г. Бати.

160. *Гительман, Л. И.* Комеди Франсез / Л. И. Гительман // История западноевропейского театра : [учеб. пособие для театр. вузов и училищ] / Гос. ин-т театр. искусства им. А. В. Луначарского, Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. — Москва : Искусство, 1956–1988. — Т. 7 : 1917–1945 / под общ. ред. А. Г. Образцовой и Б. А. Смирнова. — 1985. — С. 118–131 : 7 фот. — Подстроч. примеч.

О французском театре, о репертуаре, актерах и режиссерах.

161. *Гительман, Л. И.* Коммерческий театр / Л. И. Гительман // История западноевропейского театра : [учеб. пособие для театр. вузов и училищ] / Гос. ин-т театр. искусства им. А. В. Луначарского, Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. — Москва : Искусство, 1956–1988. — Т. 7 : 1917–1945 / под общ. ред. А. Г. Образцовой и Б. А. Смирнова. — 1985. — С. 131–134 : 2 фот.  
О коммерческих театрах Парижа, в т. ч. об артистах театров Бульваров.
162. *Гительман, Л. И.* Питоев / Л. И. Гительман // История западноевропейского театра : [учеб. пособие для театр. вузов и училищ] / Гос. ин-т театр. искусства им. А. В. Луначарского, Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. — Москва : Искусство, 1956–1988. — Т. 7 : 1917–1945 / под общ. ред. А. Г. Образцовой и Б. А. Смирнова. — 1985. — С. 175–186 : 5 фот., 1 ил.  
О творчестве Ж. Питоева.
163. *Гительман, Л. И.* Сценическое искусство / Л. И. Гительман // История зарубежного театра : в 4 ч. : учеб. пособие для театр. вузов и ин-тов культуры. — Москва : Просвещение, 1981. — Ч. 3 : Театр Западной Европы и США (1917–1945) / [Л. А. Левбарг, Л. И. Гительман, Ю. И. Кагарлицкий и др.] ; под ред.: Г. Н. Бояджиева, А. Г. Образцовой, Е. В. Кочетовой. — Изд. 2-е, перераб. и доп. — 1986. — С. 42–63. — Библиогр. в конце ст.  
К истории французского драматического театра в 1917–1945 гг. о театре «Комеди Франсез», в т. ч. о творчестве Ш. Дюллена, Л. Жуве, Г. Бати, Ж. Питоева.
164. *Левбарг, Л. А.* Исторические условия / Л. А. Левбарг, Л. И. Гительман // История зарубежного театра : в 4 ч. : учеб. пособие для театр. вузов и ин-тов культуры. — Москва : Просвещение, 1981. — Ч. 3 : Театр Западной Европы и США (1917–1945) / [Л. А. Левбарг, Л. И. Гительман, Ю. И. Кагарлицкий и др.] ; под ред. Г. Н. Бояджиева, А. Г. Образцовой, Е. В. Кочетовой. — Изд. 2-е, перераб. и доп. — 1986. — С. 18–21.  
О развитии французского театра в 1917–1945 годах.
165. *Гительман, Л. И.* Натурализм в театре / Л. И. Гительман // Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века : хрестоматия : учеб. пособие для студентов, обучающихся по специальностям «Режиссура театра» и «Театроведение» / Федеральное агентство по культуре и кинематографии, С.-Петербург. гос. акад. театр. искусства ; отв. ред. Л. И. Гительман ; ред.-сост. Л. И. Гительман, В. И. Максимов. — Санкт-Петербург : [Изд-во СПбГАТИ] ; «Чистый лист», 2004. — С. 8–17. — Библиогр. в подстроч. примеч.  
О направлении в европейском театре конца XIX — начала XX века.  
То же : Изд. 2-е, испр. и доп. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2015. — С. 8–17.  
То же : // Лидия Аркадьевна Левбарг : Из научного наследия. Статьи учеников и коллег. Воспоминания о ней / С.-Петербург. акад. театр. искусства ; ред.-сост.: Л. И. Гительман, В. И. Максимов. — Санкт-Петербург : [Изд-во СПбГУЭФ], 1997. — С. 237–247.
166. *Гительман, Л. И.* От редактора / Л. И. Гительман // Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века : хрестоматия : учеб. пособие для студентов, обучающихся по специальностям «Режиссура театра» и «Театроведение» / Федеральное агентство по культуре и кинематографии, С.-Петербург. гос. акад. театр. искусства ; отв. ред. Л. И. Гительман ; ред.-сост. Л. И. Гительман, В. И. Максимов. — Санкт-Петербург : [Изд-во СПбГАТИ] ; «Чистый лист», 2004. — С. 5–6.  
Вступительная статья к хрестоматии.

167. [Гительман, Л. И.] Андре Антуан и движение «свободных театров» / [Л. И. Гительман] // История зарубежного театра : [учеб.] / М-во культуры и массовых коммуникаций РФ, Федеральное агентство по культуре и кинематографии, Гос. ин-т искусствознания, С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства ; отв. ред. Л. И. Гительман. — Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 2005. — С. 350–356.  
О творчестве А. Антуана и «Свободном театре» (Париж).
168. [Гительман, Л. И.] Режиссеры первой половины XX века / [Л. И. Гительман] // История зарубежного театра : [учеб.] / М-во культуры и массовых коммуникаций РФ, Федеральное агентство по культуре и кинематографии, Гос. ин-т искусствознания, С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства ; отв. ред. Л. И. Гительман. — Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 2005. — С. 401–414.  
О творчестве Ж. Копо, Ш. Дюллена, Л. Жуве, Ж. Жироду, Г. Бати, Ж. Питоева.
169. [Гительман, Л. И.] Театр Франции / [Л. И. Гительман] // История зарубежного театра : [учеб.] / М-во культуры и массовых коммуникаций РФ, Федеральное агентство по культуре и кинематографии, Гос. ин-т искусствознания, С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства ; отв. ред. Л. И. Гительман. — Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 2005. — С. 256–278.  
Об истории французского драматического театра XIX века, в том числе о творчестве артистов и спектаклях.
170. Гительман, Л. И. Англия / Л. И. Гительман // Хрестоматия по истории зарубежного театра: учеб. пособие для студентов вузов / С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства ; под ред. Л. И. Гительмана. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2007. — С. 237–256. — Примеч.: с. 292–295.  
Об актерском искусстве в английском театре XIX века.
171. Гительман, Л. И. Введение / Л. И. Гительман // Хрестоматия по истории зарубежного театра: учеб. пособие для студентов вузов / С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства ; под ред. Л. И. Гительмана. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2007. — С. 7–11.
172. Гительман, Л. И. Франция / Л. И. Гительман // Хрестоматия по истории зарубежного театра: учеб. пособие для студентов вузов / С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства ; под ред. Л. И. Гительмана. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2007. — С. 213–236. — Примеч.: с. 292–295.  
О французском театре XIX века.
173. Гительман, Л. И. Введение / Л. И. Гительман // История зарубежной литературы: Античность. Средневековье. Возрождение. XVII век : [учеб.] / С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства ; под ред. Л. И. Гительмана ; ред. колл.: В. И. Максимов и др. ; науч. ред. И. А. Некрасова. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2011. — С. 1–3.
174. Гительман, Л. И. Прозаические жанры / Л. И. Гительман // История зарубежной литературы: Античность. Средневековье. Возрождение. XVII век : [учеб.] / С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства ; под ред. Л. И. Гительмана ; ред. колл.: В. И. Максимов и др. ; науч. ред. И. А. Некрасова. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2011. — С. 339–361.  
О развитии французской литературы в XVI веке, в т. ч. о литературном творчестве Маргариты Наваррской и Ф. Рабле.
175. Гительман, Л. И. Становление литературы Возрождения / Л. И. Гительман // История зарубежной литературы: Античность. Средневековье. Возрождение. XVII век : [учеб.] / С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства ; под ред. Л. И. Гительмана ;

- ред. колл.: В. И. Максимов и др. ; науч. ред. И. А. Некрасова. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2011. — С. 336–339. — Подстроч. примеч.
- О развитии французской литературы конца XV — начала XVII века.
176. *Гительман, Л. И.* Англия / Л. И. Гительман // Хрестоматия по истории зарубежного театра: учеб. пособие для студентов вузов / С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства ; под ред. Л. И. Гительмана. — Изд. 2-е, испр. и доп. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2015. — С. 237–256. — Примеч.: с. 292–295.  
Об актерском искусстве в английском театре XIX века.
177. *Гительман, Л. И.* Введение / Л. И. Гительман // Хрестоматия по истории зарубежного театра: учебное пособие для студентов вузов / С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства ; под ред. Л. И. Гительмана. — Изд. 2-е, испр. и доп. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2015. — С. 7–11.
178. *Гительман, Л. И.* Франция / Л. И. Гительман // Хрестоматия по истории зарубежного театра: учеб. пособие для студентов вузов / С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства ; под ред. Л. И. Гительмана. — Изд. 2-е, испр. и доп. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2015. — С. 213–236. — Примеч.: с. 292–295.  
О французском театре XIX века.
179. *Гительман, Л. И.* Натурализм в театре / Л. И. Гительман // Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века : хрестоматия : учеб. пособие для студентов, обучающихся по специальностям «Режиссура театра» и «Театроведение» / С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства ; отв. ред. Л. И. Гительман ; ред.-сост. Л. И. Гительман, В. И. Максимов. — Изд. 2-е, испр. и доп. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2015. — С. 8–17. — Библиогр. в подстроч. примеч.  
О направлении «натурализма» в европейском театре в конце XIX — начале XX века.  
То же : // Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века : хрестоматия : учебное пособие для студентов, обучающихся по специальностям «Режиссура театра» и «Театроведение» / Федеральное агентство по культуре и кинематографии, С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства ; отв. ред. Л. И. Гительман ; ред.-сост.: Л. И. Гительман, В. И. Максимов. — Санкт-Петербург : [Изд-во СПбГАТИ], «Чистый лист», 2004. — С. 8–17.  
То же : // Лидия Аркадьевна Левбарг : Из научного наследия. Статьи учеников и коллег. Воспоминания о ней / С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства ; ред.-сост.: Л. И. Гительман, В. И. Максимов. — Санкт-Петербург : [Изд-во СПбГУЭФ], 1997. — С. 237–247.
180. *Гительман, Л. И.* От редактора / Л. И. Гительман // Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века : хрестоматия : учебное пособие для студентов, обучающихся по специальностям «Режиссура театра» и «Театроведение» / С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства ; отв. ред. Л. И. Гительман ; ред.-сост.: Л. И. Гительман, В. И. Максимов. — Изд. 2-е, испр. и доп. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2015. — С. 5–6.

### **Статьи, выступления, беседы, интервью, высказывания в периодических изданиях**

181. *Гительман, Л. И.* Два вечера в декабре / Л. Гительман // Ленингр. правда. — 1966. — 21 дек. (№ 298). — С. 3 : 1 фот.

- О спектаклях румынского Театра им. Стурдзы Буландры (Бухарест): «Трехгрошовая опера» по пьесе Б. Брехта, режиссер Л. Чулей; «На карнавале» по пьесе И. Л. Караджале, режиссер Л. Пинтилие. К гастроллям в Ленинграде.
182. *Гительман, Л. И.* С берегов Сены. Жан Вилар и его театр в Ленинграде / Л. Гительман // Ленингр. правда. — 1967. — 15 марта (№ 62). — С. 4 : 1 фот.  
К гастроллям театра в Ленинграде.
183. *Гительман, Л. И.* Норвежская Нора / Л. Гительман // Ленингр. правда. — 1967. — 18 июня (№ 142). — С. 4 : 1 фот.  
О спектакле «Нора» по пьесе Г. Ибсена «Кукольный дом» Норвежского драматического театра (Осло). Режиссер Т. Скагестад. К гастроллям театра в Ленинграде.
184. *Гительман, Л. И.* Античная трагедия на эстраде / Л. Гительман // Ленингр. правда. — 1968. — 14 янв. (№ 12). — С. 3.  
О моноспектакле Т. А. Давыдовой «Ишполит» по пьесе Еврипида. Режиссер В. Э. Рецпер. Художник Н. А. Васильева. Композитор С. Е. Розенцвейг.
185. *Гительман, Л. И.* По повести Гоголя / Л. Гительман, Н. Рабинянц // Ленингр. правда. — 1968. — 23 янв. (№ 19). — С. 4 : 1 фот.  
Об исполнении Е. А. Лебедевым роли Поприщина в фильме «Записки сумасшедшего» по повести Н. В. Гоголя. Автор сценария и режиссер А. А. Белинский. Художник С. С. Скintеев. Композитор Н. С. Симонян.
186. *Гительман, Л. И.* Гости с Адриатики / Л. Гительман // Ленингр. правда. — 1968. — 16 апр. (№ 91). — С. 4 : 1 фот.  
О гастролях в Ленинграде итальянской Драматической труппы А. Проклемер и Дж. Альбертацци (12.04.1968).
187. *Гительман, Л. И.* «Ателье-212» / Л. Гительман // Ленингр. правда. — 1968. — 25 мая (№ 122). — С. 4 : 1 фот.  
О спектаклях Театра «Ателье-212» (Белград). К гастроллям в Ленинграде.
188. *Гительман, Л. И.* Книга об актере / Л. Гительман // Нева. — 1970. — № 3. — С. 192 : 1 ил. — Рец. на кн. : Фредерик-Леметр / Е. Л. Финкельштейн. — Ленинград : Искусство, 1968.
189. *Гительман, Л. И.* Диалог любви / И. Лазарев // Веч. Ленинград. — 1971. — 22 янв. (№ 18). — С. 3.  
О моноспектакле Т. А. Давыдовой «Шопен — Жорж Санд». Режиссер Е. Б. Гардт.
190. *Гительман, Л. И.* Андре Барсак и его театр / Л. Гительман // Ленингр. правда. — 1971. — 9 дек. (№ 288). — С. 4.  
К гастроллям Театра «Ателье» (Париж) в Ленинграде.
191. *Гительман, Л. И.* Высокое искусство актера. К 100-летию со дня рождения Ю. М. Юрьева / Л. Гительман, Н. Рабинянц // Нева. — 1972. — № 1. — С. 199–201 : 2 фот.  
О творчестве Ю. М. Юрьева.
192. *Гительман, Л. И.* Высокое искусство. К 100-летию со дня рождения Ю. М. Юрьева / Л. Гительман, Н. Рабинянц // Театр. — 1972. — № 2 (февр.). — С. 88–91 : 1 фот.  
О творчестве Ю. М. Юрьева.
193. *Гительман, Л. И.* Театр де ля Вилль / Л. Гительман // Ленингр. правда. — 1972. — 2 июня (№ 128). — С. 4.  
О спектакле «Троянской войны не будет» по пьесе Ж. Жироду Театра де ля Вилль (Париж). Режиссер Ж. Меркюр. Художник Я. Коккос. Композитор М. Уилкинсон. К гастроллям в Ленинграде.

194. *Гительман, Л. И.* Бессмертие комедии / Л. Гительман, Н. Рабинянц // Веч. Ленинград. — 1972. — 14 июня (№ 138). — С. 3.  
О спектакле «Ревизор» по пьесе Н. В. Гоголя БДТ им. М. Горького (Ленинград). Режиссер и художник Г. А. Товстоногов.
195. *Гительман, Л. И.* Спектакль под открытым небом / Н. Лазарев // Ленингр. правда. — 1972. — 18 июля (№ 167). — С. 4.  
О спектакле «Вей, ветерок» по пьесе Я. Райниса Студии массовых празднеств в ЦПКО им. Кирова (Ленинград). Режиссер Ю. Казанский. Хореограф В. Зосимовский.
196. *Гительман, Л. И.* Свой угол зрения / Л. Гительман, Н. Рабинянц // Веч. Ленинград. — 1972. — 24 окт. (№ 250). — С. 3.  
О спектакле «Царь Федор Иоаннович» по инсценировке повести А. К. Толстого Театра им. В. Ф. Комиссаржевской (Ленинград). Постановщик Р. С. Агамирзян, режиссер В. С. Суслов.
197. *Гительман, Л. И.* Спор королей / Л. Гительман // Ленингр. правда. — 1972. — 23 нояб. (№ 274). — С. 4.  
О моноспектакле Т. А. Давыдовой «Мария Стюарт» по роману С. Цвейга на сцене Концертного зала (Ленинград). Режиссер и автор композиции С. С. Клитин.
198. *Гительман, Л. И.* И снова Сирано / Л. Гительман // Ленингр. правда. — 1973. — 4 февр. (№ 30). — С. 4.  
О моноспектакле М. В. Павлова «Сирано де Бержерак» на сцене Академической капеллы (Ленинград). Режиссер А. А. Белинский.
199. *Гительман, Л. И.* Бессмертие художника / Л. Гительман, Н. Рабинянц // Веч. Ленинград. — 1973. — 27 фев. (№ 49). — С. 3.  
О спектакле «Мольер» по пьесе М. А. Булгакова «Кабала святош» БДТ им. М. Горького (Ленинград). Режиссер С. Ю. Юрский. Художник Э. С. Кочергин. В частности, об исполнении С. Ю. Юрским главной роли.
200. *Гительман, Л. И.* «Лес» в парижском «Ателье» / Л. Гительман // Театр. — 1973. — № 4 (апр.). — С. 128–130 : 1 фот. — (На сценах мира).  
О спектакле «Лес» по пьесе А. Н. Островского Театра «Ателье» (Париж). Режиссер А. Барсак. Художник М. Алексис.
201. *Пини, О.* Памяти А. Н. Островского / О. Пини // Русская литература : Историко-литературный журнал / АН СССР Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). — Ленинград : Изд-во «Наука» Ленинградское отделение. — 1973. — № 3. — С. 247–252. — (Хроника).  
О конференции, посвященной 150-летию со дня рождения А. Н. Островского (19–21 марта 1973 года), обзор выступлений. В частности, тезисы доклада Л. И. Гительмана «Островский на зарубежной сцене» (с. 250–251).
202. *Гительман, Л. И.* «Вы снова здесь, изменчивые тени!» / Л. Гительман, Н. Рабинянц // Ленингр. правда. — 1975. — 22 янв. (№ 18). — С. 3.  
О спектакле «Люди и страсти» по произведениям классиков немецкой драматургии Театра им. Ленсовета (Ленинград). Автор сценария и постановщик И. П. Владимиров. Режиссер Н. А. Райхштейн.
203. *Гительман, Л. И.* Утверждая человека / Л. Гительман // Веч. Ленинград. — 1975. — 15 апр. (№ 88). — С. 3.  
О спектакле «Жаворонок» по пьесе Ж. Ануя, посвященной Жанне д'Арк, Театра им. Ленинского комсомола (Ленинград). Режиссер Г. М. Опорков. Художник

- И. М. Бируля. Композитор Б. И. Тищенко. В частности, об исполнении Л. И. Малеванной роли Жанны.
204. *Гительман, Л. И.* Театр Бернарда Шоу / Л. Гительман // Сов. культура. — 1975. — 9 сент. (№ 73). — С. 5. — Рец. на кн.: Бернард Шоу и европейская театральная культура на рубеже XIX–XX веков / А. Образцова. — Москва : Искусство, 1974. — 392 с.
205. *Гительман, Л. И.* Спектакль о Колумбе / Л. Гительман // Веч. Ленинград. — 1976. — 9 апр. (№ 83). — С. 3.  
О гастроях в Ленинграде театра «Компани Мадлен Рено — Жан-Луи Барро» (Париж), в т. ч. о спектакле «Христофор Колумб» по пьесе П. Клоделя. Режиссер Ж.-Л. Барро.
206. *Гительман, Л. И.* «Нахлебник» И. С. Тургенева на сцене Свободного театра Андре Антуана / Л. И. Гительман // Русская литература. — 1976. — № 4. — С. 154–158.  
О спектакле «Нахлебник» по пьесе И. С. Тургенева «Свободного театра» (Париж, 10.01.1890). Режиссер А. Антуан.
207. *Гительман, Л. И.* Разные грани театра / Л. Гительман // Веч. Ленинград. — 1976. — 2 окт. (№ 233). — С. 3.  
О гастроях Паневежисского драматического театра в Ленинграде.
208. *Гительман, Л. И.* Утверждая человека / Л. И. Гительман // Ленингр. правда. — 1977. — 26 янв. (№ 21). — С. 3.  
О спектаклях Областного Малого драматического театра (Ленинград) (ныне Малый драматический театр — Театр Европы) «Нина», «Экскурсия по Москве», «Оглянись во гневе». Режиссер Е. М. Падве.
209. *Гительман, Л. И.* М. Горький и современный театр Франции / Л. И. Гительман // Нева. — 1978. — № 4. — С. 203–212 : 5 фот.  
О постановках произведений М. Горького во Франции.
210. *Гительман, Л. И.* Новое прочтение классики. «Лес» на сцене Академического театра Комедии / Л. Гительман, Н. Рабиняц // Ленингр. правда. — 1978. — 28 июля. (№ 174). — С. 3.  
О спектакле. Режиссер П. Н. Фоменко. Художник И. А. Иванов.
211. *Гительман, Л. И.* «Человек из Ламанчи / Л. Гительман // Ленингр. правда. — 1978. — 28 сент. (№ 224). — С. 3.  
О постановке мюзикла М. Ли в Малом театре оперы и балета в Ленинграде.
212. *Гительман, Л. И.* Трагедия Годунова / Л. Гительман // Ленингр. правда. — 1978. — 22 окт. (№ 244). — С. 3.  
О спектакле «Царь Борис» по роману А. К. Толстого Театра им. В. Ф. Комиссаржевской (Ленинград). Постановщик Р. С. Агамирзян. Режиссер В. С. Суслов. Художник Э. С. Кочергин.
213. *Гительман, Л. И.* По законам сценического действия / Л. Гительман // Веч. Ленинград. — 1980. — 12 мая (№ 109). — С. 3.  
О творчестве молодых оперных режиссеров Ленинграда.
214. *Гительман, Л. И.* На далекой станции... / Л. Гительман, доктор искусствоведения // Ленингр. правда. — 1980. — 11 июня (№ 134). — С. 3.  
О спектакле «Станция» по пьесе Н. Р. Хикмета Театра им. Ленсовета (Ленинград). Постановщик И. П. Владимиров. Режиссер Н. А. Райхштейн. Художник А. С. Мелков. Балетмейстер К. А. Ласкари.
215. *Гительман, Л. И.* Как разыграли Дона Паскуале / Л. Гительман // Веч. Ленинград. — 1980. — 15 июля (№ 161). — С. 3 : 1 фот.

- Об опере Г. Доницетти «Дон Паскуале» Театра оперы и балета им. С. М. Кирова (Ленинград). Режиссер Ю. И. Александров, дирижер В. А. Гергиев.
216. *Гительман, Л. И.* Сцена и музыка / Л. Гительман // Смена. — 1981. — 10 апр. (№ 85). — С. 4.  
О творчестве композитора С. С. Важдова для театра.
217. *Гительман, Л. И.* Театр творческих поисков / Л. Гительман, доктор искусствоведения, профессор // Ленингр. правда. — 1981. — 14 окт. (№ 238). — С. 3.  
О гастрольях в Ленинграде Каунасского драматического театра на сцене Дворца культуры им. Первой пятилетки.
218. *Гительман, Л. И.* Дуэт мастеров / Л. Гительман, С. Михайлов // Веч. Ленинград. — 1982. — 5 янв. (№ 3). — С. 3 : 1 фот.  
О творческом дуэте Н. Д. Большаковой и В. Н. Гуляева.
219. *Гительман, Л. И.* Театр юных лет / Л. Гительман // Ленингр. правда. — 1982. — 26 июня (№ 149). — С. 4.  
О гастрольях в Ленинграде «Театра юных лет» (Лион) на сцене Дворца культуры им. Капанова.
220. *Гительман, Л. И.* Пафос мысли и чувства / Л. Гительман // Ленингр. правда. — 1982. — 30 сент. (№ 226). — С. 3.  
О гастрольях в Ленинграде Театра Северной Осетии на сцене Дворца культуры им. Первой пятилетки.
221. *Гительман, Л. И.* Поэт Ирина Богачева / Л. Гительман // Ленингр. правда. — 1983. — 19 февр. (№ 41). — С. 3.  
О вечере певицы в Большом концертном зале «Октябрьский» (Ленинград).
222. *Гительман, Л. И.* Вокальный вечер / Л. Гительман // Веч. Ленинград. — 1983. — 21 февр. (№ 42). — С. 3.  
О вокальном вечере Е. В. Устиновой в Доме композиторов (Ленинград).
223. *Гительман, Л. И.* «Евгений Онегин» П. И. Чайковского / Л. Гительман // Театр. — 1983. — № 6 (июнь). — С. 9–12 : 2 фот. — (Театр С. М. Кирова. 1783–1983).  
О возобновлении оперы «Евгений Онегин» и ее оформлении в Театре оперы и балета им. С. М. Кирова (Ленинград, 1982). Дирижер, режиссер-постановщик Ю. Х. Темирканов. Режиссер М. Д. Слуцкая. Художник И. А. Иванов.
224. Достоинство классики / публ. подготовила Г. Данилова // Театр. жизнь. — 1984. — № 12 (июнь). — С. 8–13. — (Репортаж с заседания Художественного совета Министерства культуры РСФСР).  
Выступления и доклады на заседании Художественного совета Министерства культуры РСФСР на тему «Интерпретация произведений классики на сценах театров Российской Федерации». В частности, публикуются выступления Л. И. Гительмана (с. 11–12, 13–14).
225. *Гительман, Л. И.* Как давний друг / Л. Гительман // Веч. Ленинград. — 1985. — 7 сент. (№ 206). — С. 3 : 2 фот.  
О концертной программе «Алла Пугачева представляет...» в Ленинграде, в т. ч. о концерте А. Б. Пугачевой и группы «Херрей» (Швеция) в СКК им. В. Ленина (Ленинград).
226. *Гительман, Л. И.* Комеди Франсез в Ленинграде / Л. Гительман, доктор искусствоведения // Ленингр. правда. — 1985. — 28 нояб. (№ 274). — С. 4.  
К гастрольям театра «Комеди Франсез» (Париж) в Ленинграде.
227. Театральные вершины / М. Дмитриевская и др. // Заря Востока. — 1986. — 15 окт. — № 238. — С. 4.

- Высказывания театральных деятелей о гастролях Академического драматического театра им. К. Марджанишвили (Тбилиси) в Ленинграде. В частности, Л. И. Гительман о спектакле «Отелло» по пьесе У. Шекспира, режиссер Т. Н. Чхеидзе.
228. *Гительман, Л. И.* Предостережение / Лев Гительман, Нина Рабинянц // Аврора. — 1988. — № 3. — С. 126–134 : 2 фот.  
О спектакле «Повелитель мух» по инсценировке повести У. Голдинга Областного Малого драматического театра (Ленинград) (ныне Малый драматический театр — Театр Европы). Режиссер Л. А. Додин. Художник Д. Л. Боровский.
229. *Гительман, Л. И.* Увидеть новые краски сцены. Размышления после фестиваля / Л. Гительман // Ленингр. правда. — 1988. — 3 авг. (№ 179). — С. 2.  
Об итогах Фестиваля народных театров Ленинградской области (Лодейное Поле).
230. *Гительман, Л. И.* Ошибка профессора Преображенского / Л. Гительман, Н. Рабинянц // Театр. жизнь. — 1989. — № 13 (июль). — С. 3–5 : 1 фот.  
О спектакле «Собачье сердце» по инсценировке повести М. А. Булгакова Театра им. Ленсовета (Ленинград). Режиссер А. А. Морозов.
231. *Гительман, Л. И.* Под железной пятой хозрасчета оказались народные театры и студии в Ленинграде / Л. Гительман // Ленингр. правда. — 1990. — 5 янв. (№ 3). — С. 3.  
Об итогах городского конкурса народных театров в рамках III Всесоюзного фестиваля народного творчества.
232. *Гительман, Л. И.* Триптих зарубежных гостей / Лев Гительман // Искусство Ленинграда. — 1990. — № 3. — С. 40–46 : 1 фот.  
О спектаклях зарубежных театров, показанных в Ленинграде.
233. *Гительман, Л. И.* Время зажигать звезды : [Круглый стол газеты «Смена» в рамках I Ленинградского фестиваля театров-студий] / А. Кравцова и др. // Смена. — 1990. — 28 июля (№ 173). — С. 4 : 3 фот.  
Об итогах фестиваля и проблемах театров-студий. В частности, высказывания Л. И. Гительмана.
234. *Гительман, Л. И.* Вопрос критику / Лев Гительман // Веч. Ленинград. — 1991. — 6 мая (№ 103). — С. 3.  
Отклик на статью Е. В. Марковой «Вопрос к мастеру» (Веч. Ленинград. — 1991. — 27 марта), посвященную спектаклю «Для веселья нам даны молодые годы» по инсценировке повести С. Е. Каледина Малого драматического театра (Ленинград). Режиссер Л. А. Додин.
235. Спасите «Зазеркалье» : [открытое письмо мэру Санкт-Петербурга А. А. Собчаку] // Невское время. — 1991. — 22 окт. (№ 125). — С. 3. — Подписали : Н. А. Рабинянц, Л. И. Гительман, Е. С. Алексеева, В. И. Иванова, М. Ю. Дмитриевская и др.  
О необходимости выделить театру «Зазеркалье» (Санкт-Петербург) собственное здание.
236. *Гительман, Л. И.* «Гамлет»: взгляд с «Острова» / Л. Гительман // Веч. Петербург. — 1992. — 26 окт. (№ 247). — С. 3.  
О спектакле «Гамлет» по пьесе У. Шекспира, показанном на III фестивале театров-студий Санкт-Петербурга, театра «Остров». Режиссер А. В. Болонин.
237. *Гительман, Л. И.* Гамлет. Еще Гамлет. Сколько их / Л. Гительман // Санкт-Петербургские ведомости. — 1992. — 14 нояб. (№ 23). — С. 4.  
О спектакле «Гамлет» по пьесе У. Шекспира Санкт-Петербургского академического театра драмы им. А. С. Пушкина. Режиссер Р. А. Горяев. Художник М. Ф. Китаев.

238. *Гительман, Л. И.* Лидия Аркадьевна Левбарг / Лев Гительман ; записала М. Заболотная // Петерб. театр. журнал. — 1993. — № 3. — С. 43–44 : 1 фот.  
Воспоминания своем педагоге Л. А. Левбарг.
239. *Гительман, Л. И.* Коллега, учитель, друг / Лев Гительман // Петерб. театр. журнал. — 1994. — № 5. — С. 66–67.  
Воспоминания об А. И. Кацмане.  
То же : // А. И. Кацман — театральный педагог : Статьи, воспоминания, архивные материалы / М-во культуры России, С.-Петербург. гос. акад. театр. искусства, Профессиональный фонд «Русский театр» ; сост.: И. Б. Малочевская, В. М. Фильштинский. — Санкт-Петербург : РНИИ «Электронстандарт», 1994.  
То же : // Театральный педагог Аркадий Кацман / [книга воспоминаний / сост. Н. А. Кологова]. — Санкт-Петербург : Петерб. театр. журнал, 2015. — С. 69–78 : 5 фот. — (Библиотека ПТЖ).
240. *Гительман, Л. И.* Юрий Михайлович Юрьев / Лев Гительман // Арс: Российский журнал искусств: [Темат. вып. «Александринский — Пушкинский — Александринский»]. — 1995. — № 1. — С. 48–53 : 1 фот.  
О творчестве Ю. М. Юрьева.
241. *Гительман, Л. И.* «Балтийский дом» сегодня и завтра / Л. И. Гительман ; интервью взяла Е. Минина // Невское время. — 1995. — 12 мая (№ 84). — С. 4 : 1 фот.  
Об итогах V Международного театрального фестиваля «Балтийский дом» (Санкт-Петербург).
242. «Приют комедианта» достоин большего, чем сырой подвал : [Открытое письмо мэру Санкт-Петербурга Анатолию Александровичу Собчаку] // Смена. — 1995. — 13 мая (№ 107). — С. 7. — Подписали : Т. Марченко, Л. Попов, Л. Сундстрем, Г. Лапкина, В. Петров, К. Черноземов, Л. Гительман, Н. Рабинянц.  
О необходимости выделить новое помещение театру «Приют комедианта» (Санкт-Петербург).
243. *Гительман, Л. И.* Гарпагон, Журден и Маргарита Готье спорят с французской традицией, но выигрывают / Лев Гительман // Смена. — 1995. — 15 дек. (№ 288–289). — С. 5 : 1 фот.  
Об итогах фестиваля «Французская пьеса на петербургской сцене» (Санкт-Петербург).
244. *Гительман, Л. И.* Прибалтийская театральная весна / Лев Гительман // Санкт-Петербургские ведомости. — 1996. — 30 апр. (№ 81). — С. 5 : 1 фот.  
Об итогах VI Международного театрального фестиваля «Балтийский дом» (Санкт-Петербург).
245. *Гительман, Л. И.* Возвращение оперетты / Лев Гительман // Веч. Петербург. — 1996. — 5 мая (№ 83). — С. 3.  
Об открытии после ремонта здания театра Музыкальной комедии (Санкт-Петербург) постановкой оперетты на музыку И. Рогалева «Дамская война» по пьесе Э. Скриба. Режиссер О. А. Леваков.
246. *Забозлаева, Т. Б.* «Король с головы до пят» / Татьяна Забозлаева // Веч. Петербург. — 1996. — 22 мая (№ 95). — С. 3.  
О готовящемся к изданию втором томе воспоминаний Я. О. Малютина. В частности, публикация фрагмента воспоминаний Л. И. Гительмана.
247. *Рабинянц, Н. А.* Архитектор Тростянецкий / Нина Рабинянц, Лев Гительман // Петерб. театр. журнал. — 1996. — № 9. — С. 38–42 : 8 фот. — Библиогр. в подстроч. примеч.  
О творчестве Г. Р. Тростянецкого.

248. *Гительман, Л. И.* Корифей Александринки / Лев Гительман // Санкт-Петербургские ведомости. — 1997. — 1 февр. (№ 20). — С. 5 : 1 фот.  
Творческий портрет Ю. М. Юрьева. К 125-летию со дня рождения артиста.
249. «Монокль» в Санкт-Петербурге // Независимая газета. — 1997. — 6 марта (№ 41). — С. 7.  
Сообщение о новом Международном театральном фестивале «Монокль» в Санкт-Петербурге. В частности, высказывания Л. И. Гительмана.
250. *Гительман, Л. И.* На подмостках — весь мир / Лев Гительман // Невское время. — 1997. — 27 марта (№ 53). — С. 3 : 1 фот.  
О театральных фестивалях и конкурсах Санкт-Петербурга. К празднованию Международного дня театра.
251. *Гительман, Л. И.* Версия исторического мифа / Лев Гительман // Невское время. — 1997. — 11 дек. (№ 227). — С. 4 : 1 фот.  
О спектакле «Сказание о царе Петре и убиенном сыне его Алексее» по пьесе Ф. Горенштейна «Детоубийца» Александринского театра (Санкт-Петербург). Режиссер А. В. Галибин.
252. *Гительман, Л. И.* Дом, который построил Агамирзян / Лев Гительман // Невское время. — 1997. — 17 дек. (№ 229). — С. 3 : 1 фот.  
О творчестве Р. С. Агамирзяна. К 75-летию со дня рождения режиссера.
253. *Гительман, Л. И.* «Маска», мы тебя знаем... / Лев Гительман ; [беседу вела] Ольга Скорочкина // Наблюдатель. [аналит. вып. ежеднев. газ. «Невское время»]. — 1998. — 13 марта (№ 45). — С. 8 : 1 фот.  
О театральном фестивале «Золотая маска».
254. *Гительман, Л. И.* Мнение : Реплика на статью Натальи Казьминой «В поисках радости», напечатанную в газете «Экран и сцена» (№ 13, март–апрель 1999) / Лев Гительман // Экран и сцена. — 1999. — Апр. (№ 14). — С. 10.  
О Российской национальной театральной премии и фестивале «Золотая маска».
255. *Гительман, Л. И.* «Золотая маска» : традиции и новации / Л. Гительман ; беседовала О. Скорочкина // Невское время. — 1999. — 8 апр. (№ 63). — С. 3 : 1 фот.  
Об итогах театрального фестиваля «Золотая маска» (Санкт-Петербург).
256. *Зарецкая, Ж. О.* Одинокий голос человека / Жанна Зарецкая // Веч. Петербург. — 1999. — 16 апр. (№ 67). — С. 1 : 1 фот.  
Об итогах II Международного фестиваля моноспектаклей «Монокль» (Санкт-Петербург). По материалам беседы с Л. И. Гительманом.
257. *Гительман, Л. И.* Он был воистину неукротим / Лев Гительман // Веч. Петербург. — 1999. — 1 сент. (№ 158). — С. 4.  
К 10-летию со дня смерти А. И. Кацмана.
258. *Рабиняни, Н. А.* На горьком пути познания / Нина Рабиняни ; Лев Гительман // Петерб. театр. журнал. — 2000. — № 21 (май). — С. 11–13 : 2 фот.  
О спектакле «Жак и его господин» по пьесе М. Кундеры Театра им. Ленсовета (Санкт-Петербург). Режиссер В. Б. Пази. Художник А. В. Коженкова. Февраль 2000 г.
259. *Гительман, Л. И.* Не огурец, а огурчик! / Лев Гительман // Веч. Петербург. — 2000. — 15 нояб. (№ 209). — С. 3 : 1 фот. — Рец. на кн.: Застольная история государства Российского / П. В. Романов. — Санкт-Петербург : Кристалл, 2000. — 576 с.
260. *Гительман, Л. И.* Суд — не дело / Л. Гительман ; беседовала Ж. Зарецкая // Веч. Петербург. — 2000. — 18 нояб. (№ 212). — С. 4.

- О конфликтной ситуации между создателями спектакля «Дорога в рай» театра «Русская антреприза имени Андрея Миронова» (Санкт-Петербург) В. Р. Фурманом и Н. В. Паниной и автором рецензии на спектакль, театроведом Л. Л. Шитенбург.
261. *Гительман, Л. И.* Воздаяние по делам / Лев Гительман // Веч. Петербург. — 2000. — 24 нояб. (№ 216). — С. 3 : 1 фот.  
О награждении С. В. Осинцева Царскосельской художественной премией (Санкт-Петербург) «За бескорыстное содействие творчеству».
262. Какие театральные мгновения вы помните как моменты «про любовь»? // Петерб. театр. журнал. — 2001. — № 24 (май). — С. 5, 46–47, 50–51, 62–63, 66–67, 80–81, 90–91, 110–111, 116–117, 122–123, 135 : 134 фот.  
Ответы известных театральных деятелей на вопрос анкеты «Петербургского театрального журнала». В частности, отвечает Л. И. Гительман (с. 110).
263. *Гительман, Л. И.* Книги о театре / Л. Гительман // Вестник Академии русского балета имени А. Я. Вагановой / Акад. рус. балета им. А. Я. Вагановой, Учеб.-метод. об-ние по образованию в области проф. хореогр. искусства. — Санкт-Петербург : Академия русского балета им. А. Я. Вагановой, 2002. — № 11 / ред. номера Т. Н. Горина. — С. 239–242. — Рец. на кн.: Императорский Михайловский театр / А. В. Курганников. — Санкт-Петербург : ЛИК, 2001. — 212 с. ; С.-Петерб. гос. акад. театр оперы и балета им. М. П. Мусоргского / ред. Л. Делюкин, Вл. Левтов. — Санкт-Петербург : ЛИК, 2001. — 226 с.
264. *Гительман, Л. И.* Объяснение в любви / Л. И. Гительман ; беседовала Татьяна Ткач // Невское время. — 2002. — 10 окт. (№ 188). — С. 2 : 1 фот.  
К 75-летию со дня рождения Л. И. Гительмана.
265. *Гительман, Л. И.* «Моя профессия — театр» / Лев Гительман // Невское время. — 2002. — 16 дек. (№ 231). — С. 3. — Рец. на кн.: «Моя профессия — театр» : Статьи. Заметки. Интервью. 60–80-е годы XX века / Р. С. Агамирзян. — Санкт-Петербург : Левша, 2002. — 354 с.  
В частности, воспоминания о Р. С. Агамирзяне.
266. *Гительман, Л. И.* Фредерик, или Бульвар преступлений / Л. Гительман // Очень УМ — University Magazine: Журнал университетского сообщества Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов. — 2004. — № 7 (май). — С. 92–96 : 10 цв. фот.  
О спектакле «Фредерик, или Бульвар преступлений» по пьесе Э.-Э. Шмитта Театра им. Ленсовета (Санкт-Петербург), посвященном Ф. Леметру. Режиссер В. Б. Пази.
267. *Гительман, Л. И.* Театральная весна в Петербурге / Лев Иосифович Гительман // Очень УМ — University Magazine : Журнал университетского сообщества Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов. — 2004. — № 08 (июнь). — С. 82–85 : 10 цв. фот.  
О театральной жизни Санкт-Петербурга. В частности, о спектаклях: «Дон Жуан» по пьесе Ж. Б. Мольера Театра им. В. Ф. Комиссаржевской, режиссер А. Морфов (с. 82–83); «Копенгаген» по пьесе М. Фрейна БДТ им. Г. А. Товстоногова, режиссер Т. Н. Чхеидзе (с. 83–84); «Ангажемент» по пьесам Ю. В. Князева «Динамо» и А. П. Чехова «Чайка» Александринского театра, режиссер А. В. Галибин (с. 84); о V Международном театральном фестивале «Радуга», в т. ч. о спектаклях: «Бешеные деньги» по пьесе А. Н. Островского ТЮЗа им. А. А. Брянцева, режиссер А. С. Кузин; «Камни» по пьесе Т. Ликоса, С. Нанцу эстонского Театра «ВАТ», режиссер А. Тоикка (с. 84–85).

268. *Гительман, Л. И.* Любовь — не вздохи на скамейке / Лев Гительман // Очень УМ — University Magazine : Журнал университетского сообщества Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов. — 2004. — № 09 (июль). — С. 80–84 : 11 цв. фот.  
О премьеры спектакля «Любовные кружева» по пьесе А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева «Женитьба Белугина». Молодежный театр на Фонтанке (Санкт-Петербург). Режиссеры М. Г. Черняк и С. Я. Спивак.
269. *Гительман, Л. И.* Игра в Ромео и Джульетту / Лев Иосифович Гительман // Очень УМ — University Magazine : Журнал университетского сообщества Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов. — 2004. — № 01 (11) (окт.). — С. 108–113 : 16 цв. фот.  
О спектакле «Ромео и Джульетта» по пьесе У. Шекспира студентов актерско-режиссерской Мастерской под руководством В. М. Фильштинского и Л. В. Грачевой. Учебный театр Академии театрального искусства (Санкт-Петербург).
270. *Галибин, А. В.* Когда Пашка-Америка стал мастером / А. Галибин ; беседу вел Л. Гительман // Очень УМ — University Magazine: Журнал университетского сообщества Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов. — 2004. — № 02 (нояб.). — С. 118–122 : 9 цв. фот., 1 фот.
271. *Гительман, Л. И.* Для достижения любви все средства хороши / Л. И. Гительман // Очень УМ — University Magazine: Журнал университетского сообщества Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов. — 2005. — № 04 (январ.). — С. 120–124 : 15 цв. фот.  
О спектакле «Мандрагора» по пьесе Н. Макиавелли Театра «Буфф» (Санкт-Петербург). Режиссер И. Р. Штокбант.
272. *Гительман, Л. И.* Жизнь в зеркале сцены : Три события театрального Петербурга / Лев Иосифович Гительман // Очень УМ — University Magazine: Журнал университетского сообщества Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов. — Санкт-Петербург. — 2005. — № 05 (февр.). — С. 92–96 : 12 цв. фот.  
О театральной жизни Санкт-Петербурга. В частности, о моноспектакле А. Б. Фрейндлих «Оскар и Розовая Дама» Театре им. Ленсовета, режиссер В. Б. Пази (с. 92–93); о спектаклях: «Двенадцать стульев» Театра-фестиваля «Балтийский дом», режиссер А. А. Белинский (с. 93–94); «P. S. капельмейстера Иоганесса Крейсlera, его автора и их возлюбленной Юлии» в Александринском театре, режиссер Г. М. Козлов (с. 94–96).
273. *Гительман, Л. И.* Мольер, Чехов, Мейерхольд и Шаляпин в кулисах Театральной библиотеки / Лев Гительман // Очень УМ — University Magazine : Журнал университетского сообщества Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов. — Санкт-Петербург. — 2005. — № 06 (март). — С. 108–112: 10 цв. фот.  
Об истории и фондах Санкт-Петербургской Театральной библиотеки. К 250-летию со дня основания.
274. *Гительман, Л. И.* Приличные непристойности, или Любовь волокиты / Лев Иосифович Гительман // Очень УМ — University Magazine : Журнал университетского сообщества Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов. — 2005. — № 07 (апр.). — С. 106–110: 6 цв. фот.  
О спектакле «Деревенская жена» по пьесе У. Уичерли. Театр Комедии им. Н. П. Акимова (Санкт-Петербург). Режиссер Т. С. Казакова. Художник А. В. Орлов.
275. *Гительман, Л. И.* «Братья и сестры» двадцать лет спустя / Лев Иосифович Гительман // Очень УМ — University Magazine: Журнал университетского сообщества

- Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов. — 2005. — Санкт-Петербург. — № 08 (май). — С. 98–102 : 1 фот., 8 цв. фот.
- О спектакле «Братья и сестры» по инсценировке романа Ф. А. Абрамова. Малый драматический театр — Театр Европы (Санкт-Петербург). Режиссер Л. А. Додин.
276. *Гительман, Л. И.* Театральный сезон — 2005. Размышления под занавес : [предисл.] / Лев Иосифович Гительман // Очень УМ — University Magazine: Журнал университетского сообщества Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов. — 2005. — № 10 (июль). — С. 86 : 1 цв. фот.
- Об итогах театрального сезона.
277. *Гительман, Л. И.* Наравне с Авиньоном и Эдинбургом / Л. И. Гительман ; беседу вела О. Шарاپова // Театр. жизнь. — 2005. — № 4 (июль–авг.). — С. 18–19 : 2 фот.
- О Международном театральном фестивале «Балтийский дом» (Санкт-Петербург).
278. *Гительман, Л. И.* Под крышей «Балтийского дома». Фестивалю в Санкт-Петербурге — 15 лет / Лев Гительман // Культура. — 2005. — 15–21 сент. (№ 36). — С. 11 : 2 фот.
- О Международном театральном фестивале «Балтийский дом» (Санкт-Петербург). В частности, о деятельности С. Г. Шуба как одного из организаторов фестиваля.
279. *Гительман, Л. И.* «Мы все участвуем в общей театральной жизни» : [интервью] / Лев Гительман ; редакция газеты «Pro Театр» // Pro Театр : Театральная газета Санкт-Петербурга / Молодежный театр на Фонтанке. — Санкт-Петербург, 2005. — № 1 (дек.). — С. 3 : 1 фот. — Подпись : Редакция «Pro Театр».
- О театральной жизни Санкт-Петербурга, в т. ч. о репертуаре Александринского театра, о Международном театральном фестивале «Балтийский дом», о театральных критиках и книгах о театре.
280. *Гительман, Л. И.* «Есть правда, а есть правденка» / Лев Гительман ; записала Т. Загорская // Театр. жизнь. — 2006. — № 3. — С. 34–37 : 2 фот.
- О спектаклях и актерах Александринского театра. К 250-летию со дня основания театра.
281. Акценты и аспекты «Балтийского дома» // Pro сцениум : Театральная газета Санкт-Петербурга / Молодежный театр на Фонтанке. — 2006. — № 9 (окт.). — С. 1, 5 : 2 фот.
- Об итогах XVI Международного театрального фестиваля «Балтийский дом» (Санкт-Петербург). В частности, Л. И. Гительман о фестивале (с. 1); о спектакле «Три сестры» по пьесе А. П. Чехова Малого театра (Вильнюс), режиссер Р. Туминас (с. 5).
282. С Новым годом!!! / Наталия Евдокимова и др. // Pro сцениум: Театральная газета Санкт-Петербурга / Молодежный театр на Фонтанке. — 2006. — № 12 (дек.). — С. 1 : 5 фот.
- Поздравления от деятелей театра, искусства и культуры. В частности, говорит Л. И. Гительман.
283. *Добрякова, Е. В.* Один на один со зрителем. В Санкт-Петербурге проходит VI Международный фестиваль моноспектаклей «Монокль» / Елена Добрякова // Невское время. — 2007. — 13 февр. (№ 24). — С. 10 : 1 фот.
- Об итогах Международного фестиваля моноспектаклей «Монокль» (Санкт-Петербург). В частности, высказывание Л. И. Гительмана о фестивале.
284. *Петрова, Л.* Что члены жюри увидели в «Монокль» / Леся Петрова // Невское время. — 2007. — 17 февр. (№ 28). — С. 3.

- Об итогах VI Международного театрального фестиваля «Монокль». В частности, высказывание Л. И. Гительмана о фестивале.
285. Валерий Фокин. «Беседы о профессии. Репетиции» / подготовил О. Зверев // Зрительный ряд Санкт-Петербург : анонсы лучших спектаклей и концертов. — 2007. — № 10 (16–31 мая). — С. 2, 3 : 3 цв. фот.  
О книге В. В. Фокина «Беседы о профессии. Репетиции» по материалам пресс-конференции. В частности, высказывание Л. И. Гительмана (с. 3).
286. Желтов, В. «Накормить ролями всех без исключения...» / Владимир Желтов // Театр. ведомости. — 2007. — № 5 (май). — С. 2 : 1 фот.  
О церемонии открытия памятника В. Б. Пази на Литераторских мостках Волкова кладбища в Санкт-Петербурге. Скульптор С. Г. Вепрев. В частности, высказывания Л. И. Гительмана.
287. Предисловия / материал подготовила Ирина Марчук // Театр. Петербург. — 2007. — № 10 (июнь). — С. 48–50 : 2 цв. фот.  
К выходу в свет книг В. В. Фокина «Беседы о профессии» (Санкт-Петербург: Балтийские сезоны, 2006) и П. Когоута «Такая любовь» (Санкт-Петербург: Алетейя, 2007). В частности, фрагмент выступления Л. И. Гительмана на презентации книги В. В. Фокина «Беседы о профессии» (с. 49).
288. Гительман, Л. И. Лев Гительман: «Природа театра неизменна» / Л. Гительман ; записала Е. Минина // Империя драмы: газета Александринского театра. — 2007. — Сент. (№ 8). — С. 3 : 1 фот. — Рец. на кн. : Беседы о профессии ; Репетиции / В. В. Фокин ; [сост., вступ. ст., лит. запись и ред. А. А. Чепурова]. — Санкт-Петербург : Балтийские сезоны, 2006. — 286 с.
289. Гительман, Л. И. Письмо в редакцию / Лев Гительман // Балет Ad libitum. — Санкт-Петербург : Союз молодых балетоведов, 2007. — № 1. — С. 10–11 : 1 фот.  
О Вечере хореографических миниатюр Г. Д. Алексидзе в Театре оперы и балета им. М. П. Мусоргского — Михайловском театре (Санкт-Петербург, 07.12.2006).
290. Гительман, Л. И. Балет, который стоит разгадать / Лев Гительман // Балет Ad libitum. — Санкт-Петербург : Союз молодых балетоведов, 2007. — № 4. — С. 23–24.  
О балете на музыку Л. ван Бетховена, С. В. Рахманинова, Д. Д. Шостаковича, В. А. Артемьева «Есенин». Театр балета им. Леонида Якобсона (Санкт-Петербург). Балетмейстер Ю. Н. Петухов.
291. Гительман, Л. И. Семейное не счастье : «Похороните меня за плинтусом». «Балтийский дом» / Л. Гительман // Культура : духовное пространство русской Евразии. — 2008. — 21–27 февр. (№ 7). — С. 11.  
О спектакле «Похороните меня за плинтусом» по инсценировке по повести П. В. Санаева Театра-фестиваля «Балтийский дом» (Санкт-Петербург). Режиссер И. Г. Коняев.
292. Педагогика: поэзия и проза / О. Пивоваров и др. // Театр. жизнь. — 2008. — № 3 (июль–сент.). — С. 59–63 : 4 фот.  
О театральной педагогике и театральной науке. Материалы круглого стола, посвященного теме «Наука о театре и театральная школа». В частности, публикуются высказывания Л. И. Гительмана (с. 60–61, 62).
293. Старосельская, Н. Д. Человек на все времена / Наталья Д. Старосельская, Ольга Скорочкина // PRO сцениум : Театральная газета Санкт-Петербурга / Молодежный театр на Фонтанке. — 2009. — Янв. (№ 1/2). — С. 4, 5 : 2 фот.  
Фрагменты обсуждения спектакля «Дон Кихот» по пьесе М. А. Булгакова на конференции «„Дон Кихот“ в современном театральном искусстве. Эволюция образа

и жанра». Молодежный театр на Фонтанке (Санкт-Петербург). Режиссер С. Я. Спивак. В частности, высказывания Л. И. Гительмана о Молодежном театре на Фонтанке и С. Я. Спиваке от 28.06.2008 года (с. 4).

**Редактор; составитель; рецензент; оппонент;  
автор подготовки текста, публикаций, комментариев, примечаний**

294. [Асенкова, О. Н.] Воспоминания сестры знаменитой артистки, Асенковой Ольги Николаевны / О. Н. Асенкова ; публ. и примеч. Л. И. Гительмана // Театральное наследство: Сообщения. Публикации / Гос. науч.-исслед. ин-т театра и музыки ; ред. колл.: А. Я. Альтшуллер и др. — Москва : Искусство, 1956. — С. 262–265. — Примеч. в конце ст.
295. Мгебров, А. А. Первый рабочий театр / А. А. Мгебров ; [беседу вел и коммент. Л. И. Гительмана] // Веч. Ленинград. — 1957. — 31 окт. (№ 257). — С. 3 : 1 фот. Режиссер и актер о себе и своем творчестве.
296. Роли И. Н. Певцова / сост. Л. И. Гительман // Цимбал С. Л. Творческая судьба Певцова : биография отдельного лица / С. Л. Цимбал. — Ленинград ; Москва : Искусство, 1957. — С. 263–268. — Подстроч. примеч.
297. Летопись театральной жизни Ленинграда. 1957 год / сост. Л. Гительман // Театр и жизнь : [сб. театр.-крит. ст.] / отв. ред. С. Л. Цимбал. — Москва ; Ленинград : Искусство, 1958. — С. 257–263.
298. П. А. Стрепетова : Жизнь и творчество трагической актрисы / [сост. и авт. вступ. ст. Р. М. Беньяш ; примеч. Л. И. Гительмана]. — Ленинград ; Москва : Искусство, 1959. — 341 с., 10 л. ил. — Примеч.: с. 303–334.
299. Роли Е. И. Тиме / сост. Л. Гительман // Тиме, Е. И. Дороги искусства / Е. И. Тиме ; [лит. запись Юрия Алянского ; авт. предисл.: А. Яблочкина, П. Марков ; примеч. Л. Гительмана]. — Москва ; Ленинград : Всероссийское театральное общество, 1962. — С. 295–302.  
То же: Изд. 2-е, доп., испр. — Москва ; Ленинград : Всероссийское театральное общество, 1967. — С. 232–239.
300. Театральный календарь — 1963 / Государственная Театральная библиотека им. А. В. Луначарского ; под ред. С. А. Морщицина, сост. Е. Н. Кузнецова ; [принимали участие в сост.: Л. Гительман и др.]. — Ленинград ; Москва : Искусство, 1962. — 182 с.
301. Юрьев, Ю. М. Записки : в 2 т. / Ю. М. Юрьев. — Т. 1 / ред. и вступ. ст. Е. М. Кузнецова ; подгот. текста Л. И. Гительмана ; примеч. Л. И. Гительмана, А. А. Штейнман. — Москва : Искусство ; Ленинград, 1963. — 659 с. : ил. — (Театральные мемуары).
302. Палов, И. Русская сатирическая комедия первой половины XIX века (А. С. Грибоедов, Н. В. Гоголь) и болгарский театр : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения : 17.00.01 / Палов Иван ; [Место защиты :] Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии ; [науч. рук. А. Я. Альтшуллер ; официальные оппоненты В. Д. Андреев, Л. И. Гительман]. — Ленинград, 1975. — 23 с. — Библиогр.: с. 23 и в подстроч. примеч.
303. Побединский, М. В. Французский молодежный театр : учеб. пособие / М. В. Побединский ; отв. ред. Л. И. Гительман. — Ленинград : Изд-во ЛГИТМИК, 1980. — 68 с.

304. Комеди Франсез = La Com die Fran aise : сб. ст. / сост. М. Молодцова, Л. Гительман. — Ленинград : Искусство, 1980. — 223 с.
305. *Мультигули, В. М.* Сценическая природа драматического стиха: автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения : 17.00.01 ; 10.01.01 / Мультигули Валентин Михайлович ; [Место защиты :] Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии ; [науч. рук. Л. Ф. Макарьев ; официальные оппоненты Л. И. Гительман, В. П. Григорьев]. — Ленинград, 1983. — 17 с. — Библиогр.: с. 17.
306. *Третьякова, Е. В.* Проблемы сценического воплощения советской оперы. Опыт МАЛЕГОТа в 1920–1930-ые годы : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения : 17.00.01 / Третьякова Елена Всеволодовна ; [Место защиты :] Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова ; [науч. рук. А. А. Гозенпуд ; официальные оппоненты Л. И. Гительман, Л. Г. Данько]. — Ленинград, 1985. — 24 с. — Библиогр.: с. 24.
307. Традиции и новаторство в зарубежном театре : сб. науч. тр. / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова ; сост. и отв. ред. Л. И. Гительман. — Ленинград : Изд-во ЛГИТМИК, 1986. — 149, [2] с.
308. *Шеповалов, В. М.* Сценография в художественной целостности спектакля: автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения : 17.00.01 / Шеповалов В. М. ; [Место защиты :] Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии имени Н. К. Черкасова ; [науч. рук. В. В. Базанов, Г. А. Праздников ; официальные оппоненты Л. И. Гительман, С. Т. Махлина]. — Ленинград, 1986. — Библиогр.: с. 26 и в подстроч. примеч.
309. Проблемы идеологической борьбы в современном зарубежном театре : Межвузовский сб. науч. тр. / М-во культуры РСФСР, Гос. ин-т театр. искусства им. А. В. Луначарского, Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова ; [рецензенты Л. И. Гительман, Е. В. Кочетова, В. Б. Черкасов ; ред. кол.: А. Г. Образцова, Б. А. Смирнов, А. А. Якубовский (отв. ред.)]. — Москва : ГИТИС, 1987. — 251, [1] с.
310. *Сбоева, С. Г.* Проблема «синтетического спектакля» в Камерном театре и эволюция творческого метода А. Я. Таирова. 1919–1933 : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения : 17.00.01 / Сбоева Светлана Георгиевна ; [Место защиты :] Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова ; [науч. рук. Д. И. Золотницкий ; официальные оппоненты Л. И. Гительман, Ю. С. Рыбаков]. — Ленинград : [Б. и.], 1987. — 25 с. — Библиогр.: с. 24–25.
311. *Кузовлева, Т. Е.* Проблема конфликта в образной системе балетов Н. Н. Боярчикова : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения : 17.00.01 / Кузовлева Татьяна Евгеньевна ; [Место защиты :] Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии имени Н. К. Черкасова ; [науч. рук. В. М. Красовская ; официальные оппоненты Л. И. Гительман, В. В. Чистяков]. — Ленинград, 1990. — 18 с. — Библиогр.: с. 18.
312. Проблемы театральности: сб. науч. тр. / М-во культуры России, С.-Петербур. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова, Каф. зарубежного театра ; редкол.: Л. И. Гительман и др. — Ленинград : ЛГИТМИК, 1993. — 151 с. — Библиогр. в конце ст.
313. Синхронистическая таблица от зарождения цивилизации до наших дней / М-во культуры России, С.-Петербур. гос. акад. театр. искусства ; науч. ред. Л. И. Гительман ; сост.: В. И. Максимов и др. — Санкт-Петербург : ПАТИ, 1994. — 159 с.

314. *Некрасова, И. А.* Поль Клодель и театр («Атласная туфелька» и ее сценическая судьба) : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения : 17.00.01 / Некрасова Инна Анатольевна ; [Место защиты :] С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства ; [науч. рук. Л. И. Гительман ; официальные оппоненты С. К. Бушуева, А. И. Владимирова]. — Санкт-Петербург, 1995. — 16 с. — Библиогр.: с. 16 и в подстроч. примеч.
315. Антонен Арто и современная культура : Материалы межвузовской конференции 24–27 октября 1996 г. / Ассоциация Альянс Франсэз в Санкт-Петербурге, С.-Петербург. гос. акад. театр. искусства ; редкол.: Л. И. Гительман, В. М. Дианова (отв. ред.), В. И. Максимов. — Санкт-Петербург : [Изд-во СПбГАТИ], 1996. — 131 с.
316. *Ёсики Суги.* Русская классика на японской сцене (1900–1990 гг.) : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения : 17.00.01. / Ёсики Суги ; [Место защиты :] С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства ; [науч. рук. Л. И. Гительман ; официальные оппоненты И. В. Ступников, А. А. Чепуров]. — Санкт-Петербург, 1996. — 20 с. — Библиогр.: с. 20 и в подстроч. примеч.
317. *Хвади Аяд Хамид.* Ингмар Бергман – театральный режиссер (1938–1995) : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения : 17.00.01 / Хвади Аяд Хамид ; [Место защиты :] С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства ; науч. рук. Л. И. Гительман ; официальные оппоненты: И. В. Ступников, В. М. Мульгатули]. — Санкт-Петербург, 1996. — 24 с. — Библиогр.: с. 24 и в подстроч. примеч.
318. *Жироду Ж.-П.* Жан-Пьер Жироду: Моя «Электра» — единственная... / Ж.-П. Жироду ; коммент. Л. Гительмана ; [беседу вела], подготовила материал Ольга Варганова // Невское время. — 1997. — 27 сент. (№ 176). — С. 5 : фот. (1).  
К предстоящей премьере спектакля «Электра» по пьесе Ж.-П. Жироду-сына в Театре им. Ленсовета (Санкт-Петербург). Режиссер Ю. Б. Дворкин.
319. Лидия Аркадьевна Левбарг : Из научного наследия. Статьи учеников и коллег. Воспоминания о ней / С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства ; ред.-сост.: Л. И. Гительман, В. И. Максимов. — Санкт-Петербург : [Изд-во СПбГУЭФ], 1997. — 308 с., [1] л. портр. — Свед. об авт.: с. 306.
320. От древнейших времен до наших дней : Синхронистическая таблица / М-во культуры России, С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства, Фонд «Балтийский международный фестивальный центр» ; сост.: В. И. Максимов и др. ; науч. ред. Л. И. Гительман. — [Изд. 2-е, испр. и доп.] — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 1997. — 191 с.
321. *Щербакова, М. Н.* Музыка в русской драме 1756 г. – I половина XIX в. : автореф. дис. на соиск. учен. степ. д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Щербакова М. Н. ; [Место защиты :] С.-Петерб. Гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова ; науч. консультант Л. Г. Данько ; официальные оппоненты: М. Р. Черкашина, М. П. Рахманова, Л. И. Гительман. — Санкт-Петербург : [Б. и.], 1997. — 35 с.
322. Август Стриндберг и мировая культура: Материалы межвузовской научной конференции. Статьи. Сообщения / С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства и др. ; ред.-сост.: Л. И. Гительман, В. М. Дианова. — Санкт-Петербург : «Левша», 1999. — 149, [8] с. : ил. — Библиогр. в конце ст. — Рез., огл., парал. рус., англ. — Загл. обл. : Август Стриндберг. К 150-летию со дня рождения (1849–1912). Дни А. Стриндберга в Санкт-Петербурге.
323. Границы спектакля: сб. ст. и материалов / С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства, Научно-исследовательская лаборатория при театроведческом факультете ; редкол.: Ю. М. Барбой, Л. И. Гительман, Е. И. Горфункель (отв. ред.) и др. ; сост.:

- Е. И. Горфункель, Г. А. Лапкина, А. А. Юрьев. — Санкт-Петербург : Царско-сельский филиал СПбГАТИ «Интерстудио» ; Междунар. мастерская театра синтеза и анимации, 1999. — 175 с. — Библиогр. в конце ст.
324. *Абызова, Л. И.* Игорь Бельский : симфония жизни / Лариса Абызова ; Акад. рус. балета им. А. Я. Вагановой ; общ. ред. и вступ. ст. Д. И. Золотницкий ; рецензенты Л. И. Гительман, О. И. Гладкова ; рук. проекта Б. А. Илларионов. — Санкт-Петербург : [Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой], 2000. — 400 с. : фот. — (Труды Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой).
325. *Ганелин, Е. Р.* Проблемы современной театральной педагогики и любительский театр: автореф. дис. на соиск. ученой степ. канд. искусствоведения : 17.00.01 / Ганелин Евгений Рафаилович ; [Место защиты :] С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства ; [науч. рук. В. В. Петров ; консультант Л. И. Гительман ; официальные оппоненты Ю. А. Смирнов-Несвицкий, В. П. Фунтусов. — Санкт-Петербург, 2000. — 25 с. : ил. — Библиогр.: с. 25 и в подстроч. примеч.
326. XVII век в диалоге эпох и культур: материалы Международной научной конференции «Шестые Лафонтеновские чтения» (14–16 апреля 2000 г.) / С.-Петербург. гос. университет, Санкт-Петербургское философское общество ; отв. ред. А. А. Скакун ; ред. кол. выпуска: Л. И. Гительман и др. — Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское философское общество, 2000. — 136 с. — (Symposium ; вып. 8.).
327. *Попович, М. Б.* Французская труппа в Санкт-Петербурге (1880–1890-е гг.) : автореф. дис. на соиск. ученой степ. канд. искусствоведения : 17.00.01 / Попович Марианна Борисовна ; [Место защиты :] С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства ; науч. рук. Л. И. Гительман ; официальные оппоненты Н. В. Тишунина, А. И. Владимирова]. — Санкт-Петербург, 2002. — 24 с. — Библиогр.: с. 24.
328. *Черкасский, С. Д.* Проблема режиссерско-педагогической преемственности: формирование режиссерской школы М. В. Сулимова : автореф. дис. на соиск. ученой степ. канд. искусствоведения : 17.00.01 / Черкасский Сергей Дмитриевич ; [Место защиты :] С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства ; науч. рук. Л. И. Гительман ; науч. консультант Л. А. Додин ; официальные оппоненты Ю. А. Смирнов-Несвицкий, А. А. Чепуров. — Санкт-Петербург, 2003. — 25 с. — Библиогр.: с. 25 и в подстроч. примеч.
329. *Богатырев, В. Ю.* Взаимодействие драмы и музыки: вокальная эстетика оперного спектакля : автореф. дис. на соиск. ученой степ. канд. искусствоведения : 17.00.01 / Богатырев Всеволод Юрьевич ; [Место защиты :] С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства ; [науч. рук. И. А. Богданов ; официальные оппоненты Л. И. Гительман, Е. В. Третьякова]. — Санкт-Петербург, 2004. — Библиогр.: с. 24 и в подстроч. примеч.
330. *Грачева, Л. В.* Психотехника актера в процессе обучения в театральной школе: теория и практика : автореф. дис. на соиск. ученой степ. д-ра искусствоведения : 17.00.01 / Грачева Лариса Вячеславовна ; [Место защиты :] С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства ; [официальные оппоненты Л. И. Гительман, Н. В. Тишунина, Ю. Д. Кропотов]. — Санкт-Петербург, 2004. — 53 с. — Библиогр.: с. 52–53 и в подстроч. примеч.
331. Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века : хрестоматия : учеб. пособие для студентов, обучающихся по специальностям «Режиссура театра» и «Театроведение» / Федеральное агентство по культуре и кинематографии, С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства ; отв. ред. Л. И. Гительман ; ред.-сост.: Л. И. Гительман, В. И. Максимов. — Санкт-Петербург : [Изд-во СПбГАТИ], 2004. — 318, [1] с.

- То же : Изд. 2-е, испр. и доп. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2015. — 318, [1] с.
332. *Мельникова, С. И. А. Ф. Ф. фон Коцебу в России: (К проблеме русско-немецких театральных связей) : автореф. дис. на соиск. ученой степ. д-ра искусствоведения : 17.00.01 / Мельникова Светлана Ивановна ; [Место защиты :] С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства ; [официальные оппоненты Д. И. Золотницкий, Л. И. Гительман, Н. В. Тишунина]. — Санкт-Петербург, 2004. — 41 с. — Библиогр.: с. 40–41 и в подстроч. примеч.*
333. *Проблемы театральной педагогики : Материалы ежегодной межвузовской научно-практической конференции, 16 апреля 2004 года / С.-Петерб. Гуманитарный ун-т профсоюзов ; [науч. ред. С. Н. Соколова ; ред. колл.: Л. И. Гительман, Е. И. Стурова]. — Санкт-Петербург: Изд-во СПбГУП, 2004. — 64 с. — Библиогр. в подстроч. примеч.*
334. *Универсальные синхронистические таблицы : история, философия, наука, искусство, литература: факты, даты, имена / М-во культуры России, С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства ; науч. ред. Л. И. Гительман; сост.: В. И. Максимов [ и др.]. — Москва : Совпадение, 2004. — 239 с. — Указ. имен: с. 220–239.*
335. *Художественный рынок как объект гуманитарного знания : Материалы ежегодной межвузовской научно-практической конференции, 21–23 января 2004 года / С.-Петерб. Гуманитарный ун-т профсоюзов ; ред. колл.: Т. Е. Шехтер (науч. ред.), Л. И. Гительман и др. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГУП, 2004. — 202, [1] с.*
336. *Яснец, И. В. Танец и пластическое решение спектакля в драматическом театре на рубеже XX–XXI вв. : автореф. дис. на соиск. ученой степ. канд. искусствоведения : 17.00.01 / Яснец Инесса Викторовна ; [Место защиты :] С.-Петерб. Гуманитарный ун-т профсоюзов ; [науч. рук. Л. И. Гительман ; официальные оппоненты И. В. Ступников, Б. А. Илларионов]. — Санкт-Петербург, 2004. — 31 с. — Библиогр.; с. 30–31 и в подстроч. примеч.*
337. *Зозулина, Н. Н. Проблема интерпретации драматургии Шекспира в билетном театре Джона Ноймайера. «Ромео и Джульетта» : автореф. дис. на соиск. ученой степ. канд. искусствоведения : 17.00.01 / Зозулина Наталия Николаевна ; [Место защиты :] С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства ; [науч. рук. Л. И. Гительман ; науч. консультант О. И. Розанова ; официальные оппоненты И. В. Ступников, Б. А. Илларионов]. — Санкт-Петербург, 2005. — 24 с. — Библиогр.: с. 24 и в подстроч. примеч.*
338. *История зарубежного театра : [учеб.] / М-во культуры и массовых коммуникаций РФ, Федеральное агентство по культуре и кинематографии, Гос. ин-т искусствознания, С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства ; отв. ред. Л. И. Гительман. — Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 2005. — 573, [2] с. — (Academia XXI). — Библиогр.: с. 557–574.*
339. *Станислав Игнаций Виткевич : жизнь и творчество : материалы международного симпозиума : [сб. ст.] / Генеральное консульство Республики Польша в Санкт-Петербурге, С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства ; [науч. ред. Л. И. Гительман ; ред.-сост. Ю. М. Красовский]. — Санкт-Петербург : [Б. и.], 2005. — 83 с. — Библиогр. в конце ст. — К 120-летию со дня рождения С. И. Виткевича.*
340. *Слесарь Е. А. Режиссер — драматург: модели их взаимоотношений в зарубежном и отечественном театре конца XIX–XX веков : автореф. дис. на соиск. ученой степ. канд. искусствоведения : 17.00.09 / Слесарь Евгений Александрович ; [Место хранения :] С.-Петерб. Гуманитарный ун-т профсоюзов ; науч. рук. : Л. И. Ги-*

- тельман ; [официальные оппоненты И. В. Ступников, С. Т. Махлина]. — Санкт-Петербург, 2006. — 27 с. — Библиогр.: с. 27 и в подстроч. примеч.
341. Хрестоматия по истории зарубежного театра: учеб. пособие для студентов вузов / С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства ; под ред. Л. И. Гительмана. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2007. — 638, [1] с.  
То же : Изд. 2-е, испр. и доп. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2015. — 638, [1] с.
342. *Гальцина, Н. В.* Становление и развитие национального балетного театра Карелии (Карельской АССР) в 1950–1970-х гг. : автореф. дис. на соиск. ученой степ. канд. искусствоведения : 17.00.09 / Гальцина Наталья Васильевна ; [Место защиты :] С.-Петерб. Гуманитарный ун-т профсоюзов ; Акад. рус. балета им. А. Я. Вагановой ; [науч. рук. Л. И. Гительман, Дж. Н. Катышева ; официальные оппоненты И. В. Ступников, Ю. И. Громов]. — Петрозаводск, 2008. — 23 с. — Библиогр.: с. 23 и в подстроч. примеч.
343. *Левицкий, В. Г.* Организационные формы и сценическая деятельность ирландского национального Эбби-театра (1939–1999 гг.) : автореф. дис. на соиск. ученой степ. канд. искусствоведения : 17.00.09 / Левицкий Валентин Глебович ; [Место хранения :] С.-Петерб. Гуманитарный ун-т профсоюзов ; [науч. рук. Л. И. Гительман, Ю. В. Зобнин ; официальные оппоненты И. В. Ступников, М. Б. Семенова]. — Санкт-Петербург, 2008. — 21 с. — Библиогр.: с. 21 и в подстроч. примеч.
344. *Мымликова, И. А.* Становление и развитие Красноярского государственного ансамбля танца Сибири под руководством С. М. Годенко в 1963–1970-е годы в контексте танцевальной культуры Сибири : автореф. дис. на соиск. ученой степ. канд. искусствоведения : 17.00.09 / Мымликова Инна Александровна ; [Место хранения :] С.-Петерб. Гуманитарный ун-т профсоюзов ; [науч. рук. Л. И. Гительман ; официальные оппоненты И. В. Ступников, Т. Е. Кузовлева]. — Санкт-Петербург, 2008. — 21 с. — Библиогр.: с. 20–21 и в подстроч. примеч.
345. *Якимова, Ж. В.* Античная пьеса на петербургской сцене конца XIX — начала XX века : автореф. дис. на соиск. ученой степ. канд. искусствоведения : 17.00.09 / Якимова Жанна Валерьевна ; [Место хранения :] С.-Петерб. Гуманитарный ун-т профсоюзов ; [науч. рук. Л. И. Гительман, А. В. Успенская ; официальные оппоненты С. Т. Махлина, М. Б. Семенова]. — Санкт-Петербург, 2009. — 22 с. — Библиогр.: с. 22.
346. *Колосов, Р. В.* Театр одного актера в России последней четверти XX — начала XXI века: предыстория, практика, специфика жанра : автореф. дис. на соиск. ученой степ. канд. искусствоведения : 17.00.09 / Колосов Роман Викторович ; С.-Петерб. Гуманитарный ун-т профсоюзов ; [науч. рук. Л. И. Гительман, А. А. Асоян ; официальные оппоненты И. В. Ступников, В. Г. Левицкий]. — Санкт-Петербург, 2010. — 21 с. — Библиогр.: с. 21 и в подстроч. примеч.
347. История зарубежной литературы: Средневековье. Возрождение. XVII век : [учеб.] / С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства ; под ред. Л. И. Гительмана ; ред. колл.: В. И. Максимов и др. ; науч. ред. И. А. Некрасова. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2011. — XVIII, 622 с. — Библиогр. в примеч. в конце частей.

## Авторы номера

**Батюто Сергей Анатольевич** — ведущий редактор Редакционно-издательского отдела Библиотеки Российской академии наук, историк книжного дела. *Контакты:* sbatjuto@yandex.ru

**Буданова Нина Петровна** — заведующая отделом справочной и научно-библиографической работы Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки. *Контакты:* sbo@sptl.spb.ru

**Гвоздева Инна Владимировна** — библиограф отдела справочной и научно-библиографической работы Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки. *Контакты:* inna.gvozdeva2013@yandex.ru

**Горфункель Елена Иосифовна** — кандидат искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств. *Контакты:* egorfunkel@mail.ru

**Максимов Вадим Игоревич** — доктор искусствоведения, заведующий кафедрой зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств. *Контакты:* vadim\_maksimov@mail.ru

**Мальцева Ольга Николаевна** — доктор искусствоведения, профессор кафедры русского театра Российского государственного института сценических искусств, ведущий научный сотрудник Российского института истории искусств. *Контакты:* opmalt@gmail.ru

**Мокина Ольга Вениаминовна** — заведующая сектором отдела справочной и научно-библиографической работы Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки. *Контакты:* olgamoki@yandex.ru

**Отан-Матьё Мари-Кристин** — ведущий научный сотрудник Национального центра научных исследований Франции (CNRS), исследователь русского и советского театра. *Контакты:* autant.mathieu@wanadoo.fr

**Ряпосов Александр Юрьевич** — кандидат искусствоведения, доцент кафедры русского театра Российского государственного института сценических искусств. *Контакты:* a-ryaposov@yandex.ru

**Синельникова Татьяна Аркадьевна** — заведующая сектором отдела редкой книги, рукописных, архивных и изобразительных материалов Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки. *Контакты:* k-tane@yandex.ru

**Сологуб Анна Петровна** — студентка магистерской программы «Исследование спектакля» театроведческого факультета Российского государственного института сценических искусств. *Контакты:* anna.asp23@gmail.com

**Титова Галина Владимировна** — доктор искусствоведения, профессор кафедры русского театра Российского государственного института сценических искусств. *Контакты:* trikafedry@yandex.ru

## Authors

**Marie-Christine Autant-Mathieu** — senior researcher, The National Center for Scientific Research (CNRS, France), scholar of Russian theatre. *Contacts:* autant.mathieu@wanadoo.fr

**Sergey Batjuto** — editor, Publishing Dept. at Library of Russian Academy of Sciences, scholar of publishing. *Contacts:* sbatjuto@yandex.ru

**Nina Budanova** — head of Dept. of Research, Bibliography and Consultancy at St. Petersburg State Theatre Library. *Contacts:* sbo@sptl.spb.ru

**Inna Gvozdeva** — bibliographer, Dept. of Research, Bibliography and Consultancy at St. Petersburg State Theatre Library. *Contacts:* inna.gvozdeva2013@yandex.ru

**Elena Gorfunkel'** — PhD (Arts), professor, Dept. of Foreign Art Studies, Russian State Institute of Performing Arts. *Contacts:* egorfunkel@mail.ru

**Vadim Maksimov** — Dr. Sc. (Arts), Head of Dept. of Foreign Art Studies, Russian State Institute of Performing Arts. *Contacts:* vadim\_maksimov@mail.ru

**Olga Maltseva** — Dr. Sc. (Arts), professor, Dept. of Russian Theatre Studies, Russian State Institute of Performing Arts; senior researcher, Russian Institute of History of the Arts. *Contacts:* onmalt@gmail.com

**Olga Mokina** — head of section, Dept. of Research, Bibliography and Consultancy at St. Petersburg State Theatre Library. *Contacts:* olgamoki@yandex.ru

**Alexander Ryaposov** — PhD (Arts), associate professor, Dept. of Russian Theatre Studies, Russian State Institute of Performing Arts. *Contacts:* a-ryaposov@yandex.ru

**Tatyana Sinelnikova** — head of section, Dept. of manuscripts, scarce books, archival and visual materials at St. Petersburg State Theatre Library. *Contacts:* k-tane@yandex.ru

**Anna Sologub** — MA student, Performance Studies Project, Russian State Institute of Performing Arts. *Contacts:* anna.asp23@gmail.com

**Galina Titova** — Dr. Sc. (Arts), professor, Dept. of Russian Theatre Studies, Russian State Institute of Performing Arts. *Contacts:* trikafedry@yandex.ru

## Аннотации

**Г. В. Титова**

**Режиссерская трилогия Мейерхольда по Островскому:**

**«Гроза» — «Доходное место» — «Лес». II. «Гроза»**

Статья продолжает тему режиссерской трилогии Вс. Э. Мейерхольда по А. Н. Островскому и посвящена спектаклю Александринского театра «Гроза» (1916), которую режиссер воплощает, опираясь на теоретические идеи А. Григорьева.

*Ключевые слова:* Мейерхольд, Головин, Аполлон Григорьев, Рощина-Инсарова, Островский, «Гроза», Александринский театр, сцена в овраге, таинственное.

**Письма Зинаиды Николаевны Райх-Мейерхольд**

**Ферапонту Ивановичу Витязеву (Седенко).**

*Публикация, вступление и комментарии С. А. Батюто*

Публикация семи писем З. Н. Райх 1923–1925 гг., хранящихся в РГАЛИ и адресованных Ферапонту Ивановичу Витязеву (Седенко), председателю правления кооперативного книгоиздательского товарищества «Колос». В приложении публикуется открытка, отправленная в 1926 г. Ф. И. Витязеву Вс. Мейерхольдом, ранее Витязев не был известен как корреспондент в переписке последнего.

*Ключевые слова:* З. Н. Райх, Вс. Э. Мейерхольд, Ф. И. Витязев, издательство.

**А. П. Сологуб**

**Испанские «театры-манифесты» 1920-х годов**

Анализируется деятельность двух авангардистских испанских театров 1920-х гг. «El Mirlo Blanco» («Белая ворона») и «El cántaro roto» («Разбитый кувшин»), связанных с именами режиссера Сиприано де Риваса Черифа и писателя, поэта, драматурга Рамона дель Валье-Инклана. Несмотря на краткость существования этих коллективов, их деятельность — революционная, просветительская, художественная — оставила значимый след в истории испанского театра.

*Ключевые слова:* испанский театр 1920-х гг., «El Mirlo Blanco», «El cántaro roto», Риккардо Бароха, Сиприано де Ривас Чериф, Рамон дель Валье-Инклан, «Рога дона Ахинеи», «Сговор на крови», Генрих фон Клейст.

**О. Н. Мальцева**

**Сценическая полифония Юрия Любимова**

**по пьесе А. Грибоедова «Горе от ума»**

Автор статьи реконструирует и анализирует спектакль Юрия Любимова «Горе от ума — Горе уму — Горе ума» (2007), выявляя сходство его строения с полифонической музыкальной формой.

*Ключевые слова:* Юрий Любимов, Театр на Таганке, спектакль Юрия Любимова «Горе от ума — Горе уму — Горе ума», композиция спектакля, «Горе от ума» А. Грибоедова.

**А. Ю. Ряпосов**

**Спектакль М. А. Захарова «День опричника»**

**(Ленком, 2016)**

Статья посвящена анализу спектакля «День опричника» (Ленком, 2016) с точки зрения заложенных в этой постановке приемов режиссерской методологии М. А. Захарова, а именно: прояснение режиссерского сюжета и способов его сложения; исследование методологии сценической реализации режиссерского сюжета, то есть изучение пространственного решения, композиционных принципов построения действия, способ обрисовки действующих лиц, жанровой природы постановки; определение места и роли постановки в контексте других захаровских спектаклей.

*Ключевые слова:* Марк Захаров, режиссерская методология, режиссерский сюжет, сюжетные темы и мотивы, аттракцион, номерная структура, способ актерского существования.

**Л. И. Гительман**

**Рассказы о себе**

*Беседу вела Е. И. Горфункель*

Лев Иосифович Гительман, театровед, заведующий кафедрой зарубежного искусства СПбГАТИ, рассказывает о своей жизни, детстве, юности, становлении в профессии театроведа и историка западноевропейского театра, о коллегах, студентах, проблемах образования, о современной ситуации в театре и в обществе.

*Ключевые слова:* Лев Гительман, театр, театральный институт, проблемы театрального образования.

**В. И. Максимов**

**Л. И. Гительман и гвоздевско-германовская театроведческая школа**

В статье обозначены основные этапы возникновения и развития петербургской театроведческой школы от момента формирования в 1920 г. в Зубовском институте истории искусств. Формулируются основные принципы школы и их воплощение в деятельности ученого, педагога, критика Л. И. Гительмана в 1950–2000-е годы. Названы проблемы, стоящие перед сегодняшним театроведением, и пути их решения.

*Ключевые слова:* театроведение, Макс Герман, А. А. Гвоздев, Л. И. Гительман, методы научного театроведения.

**М. К. Отан-Матъё**

**Копо и Станиславский**

В статье проводятся параллели между деятельностью К. С. Станиславского в Московском Художественном театре и творчеством Жака Копо, создателя парижского театра Вьё-Коломбье. Рассказывается о непосредственном влиянии Станиславского и его книги «Моя жизнь в искусстве» на Копо. Говорится также об отношении к Станиславскому других представителей французского театра (Ж. Вилар, Ж. Эберто и др.).

*Ключевые слова:* Ж. Копо, Вьё-Коломбье, К. С. Станиславский, МХТ.

**Т. А. Синельникова**

**Архив Л. И. Гительмана в Санкт-Петербургской государственной  
Театральной библиотеке**

В статье дано описание личного архива доктора искусствоведения, профессора, заведующего кафедрой зарубежного искусства СПбГАТИ (ныне РГИСИ) Льва Иосифовича Гительмана (1927–2008). Это материалы биографического характера, работы по истории западноевропейского театра, статьи, посвященные деятелям отечественного театра — актерам, музыкантам, театроведам, переписка и фотографии.

*Ключевые слова:* Л. И. Гительман, Российский государственный институт сценических искусств, Санкт-Петербургская государственная Театральная библиотека, архивы.

**Лев Иосифович Гительман. Библиографический указатель**

*Составители Н. П. Буданова, И. В. Гвоздева, О. В. Мокина*

Библиографический указатель включает все выявленные публикации Л. И. Гительмана с 1956 по 2008 г. В указатель вошли также его редакторская, составительская, рецензионная работы, воспоминания о нем.

*Ключевые слова:* Л. И. Гительман, библиографический указатель, театроведение.

## Summary

### Galina Titova

#### **Trilogy of Ostrovsky's plays directed by Meyerhold. Part 2. The Storm**

Research of three productions by Vsevolod Meyerhold based on Alexander Ostrovsky's plays — *The Storm*, *Lucrative Post*, *The Forest*.

This part is about production of *The Storm* at Alexandrinsky theatre (1916). This production was based on theoretical approach of Apollon Grigoryev to Ostrovsky.

*Keywords:* Meyerhold, Golovin, Apollon Grigoryev, Roshchina-Insarova, Ostrovsky, *The Storm*, Alexandrinsky Theatre, the mysterious.

#### **Letters of Zinaida Raikh-Meyerhold to Ferapont Vityazev (Sedenko)**

*Publication, foreword and comments by Sergey Batjuto*

Seven letters of Zinaida Raikh dated from 1923 to 1925 are published for the first time. Addressee is Ferapont Ivanovich Vityazev (last name at birth Sedenko) who was the chairman of the board of cooperative publishing house "Kolos". In appendix to these letters the postcard that was sent to Vityazev by Vsevolod Meyerhold is added. Vityazev was never known before as a person of Meyerhold's correspondence.

*Keywords:* Zinaida Raikh, Vsevolod Meyerhold, Ferapont Vityazev, publishing house.

### Anna Sologub

#### **Spanish "Manifesto theatres" of 1920s**

Research of activities of two avant-garde theatre groups in Spain in 1920s: *El Mirlo Blanco* и *El cántaro roto* that were associated with the director Cipriano de Rivas Cherif and with the author, poet and playwright Ramón del Valle-Inclán. Although activity of these theatre groups did not last long it had had sufficient and challenging impact in Spanish theatre history in artistic and educational respects.

*Keywords:* spanish theatre of 1920s, *El Mirlo Blanco*, *El cántaro roto*, director Cipriano de Rivas Cherif, Ramón del Valle-Inclán, *Los cuernos de don Friolera* by Ramón Valle Inclán, *Collusion on Blood*, Heinrich von Kleist.

### Olga Maltseva

#### **Yuri Lyubimov's stage polyphony based on A. Griboedov's play *Woe from Wit***

The author reconstructs, analyzes Yuri Lyubimov's performance *Woe from Wit* — *Woe to Wit* — *Woe to Wit* (2007) based on A. Griboedov's play *Woe from Wit* and reveals the similarity of its structure to the polyphonic musical form.

*Keywords:* Yury Lyubimov, the Taganka Theater, Yuri Lyubimov's performance *Woe from Wit* — *Woe to Wit* — *Woe to Wit*, the A. Griboedov's play *Woe from Wit*, the composition of the performance.

### Alexander Ryaposov

#### **Production by Mark Zakharov**

#### ***The Day of Devoted Soldier* at Lenkom Theatre, 2016**

Analysis of production *The Day of Devoted Soldier* at Lenkom Theatre, 2016 from the point of view of artistic devices of methods of directing by Mark Zakharov

such as the theatrical plot and principles of its construction, methods of embodiment of dramatic structure, space concept, arrangement of action, ways of representation of characters, genre of performance. The performance is studied in the context of other creations by Mark Zakharov.

*Keywords:* Mark Zakharov, method of directing, theatrical plot of performance, themes and motives of performance, attraction, structure of single units, way of acting.

### **Lev Gitelman**

#### **Stories About Myself**

*The talk with Elena Gorfunkel*

Lev Gitelman who was theatre researcher, head of Dept. of foreign theatre studies at St. Petersburg State Theatre Arts Academy (currently renamed to Russian State Institute of Performing Arts) talks about his life, his childhood, his youth, his development in profession of theatre scholar and historian of west-European theatre, about his colleagues and disciples, about problems of education, about contemporary issues in theatre and in society.

*Keywords:* Lev Gitelman, theatre, theatre institute, theatre education.

### **Vadim Maksimov**

#### **L. I. Gitelman and the Gvozdev-Herrmann school of theater studies**

The article highlights the evolution milestones of the Saint-Petersburg school of theater studies from its beginning in 1920 at the Zubov Institute of Art History. The school's major principles and their implementation in the work of L. I. Gitelman, scientist, professor, and critic, in the 1950s–2000s are discussed. Further, the problems facing today's theater studies and ways around these problems are analyzed.

*Keywords:* theater studies, Max Herrmann, A. A. Gvozdev, L. I. Gitelman, methods of theater studies.

### **Marie-Christine Autant-Mathieu**

#### **Copeau and Stanislavski**

The article draws parallels between K. S. Stanislavski's activities in the Moscow Art Theater and work of Jacques Copeau, the founder of the Parisian Théâtre du Vieux-Colombier. It tells about the direct influence of Stanislavski and his book *My Life in Art* on Copeau. It is also told about the attitude of other French theater people (Jean Vilar, Jacques Hébertot, etc.) to Stanislavski.

*Keywords:* Jacques Copeau, Vieux Colombier, K. S. Stanislavski, Moscow Art Theatre.

### **Tatyana Sinelnikova**

#### **Archive of Lev Gitelman at St. Petersburg State Theatre Library**

Description of personal fund of Dr. of Art Studies, Professor, Head of Dept. of foreign theatre studies at St. Petersburg State Theatre Arts Academy (currently renamed to Russian State Institute of Performing Arts) Lev Gitelman (1927–2008). This fund includes biographical materials; research papers on subjects of west-European theatre history; papers about personalities of Russian theatre — actors, musicians, theatre scholars; correspondence; photographs.

*Keywords:* Lev Gitelman, Russian State Institute of Performing Arts, St. Petersburg State Theatre Library.

**Lev Gitelman. Bibliographic index**

*Compiled by Nina Budanova, Inna Gvozdeva, Olga Mokina*

Bibliographic index includes all revealed published items by Lev Gitelman in period of 1956 to 2008. Index includes also items by Lev Gitelman as editor, as editor, as reviewer, and memories about him.

*Keywords:* Lev Gitelman, bibliographic index, theatre studies.

## **Требования к оформлению статьи в научном альманахе Российского государственного института сценических искусств «Театрон»**

В начале статьи помещаются инициалы и фамилия автора (авторов), название статьи, аннотация и ключевые слова (на русском и английском языках) объемом до 800 знаков с пробелами.

Объем статьи от 10 до 40 тыс. знаков (включая пробелы).

Текст должен быть представлен на страницах формата А 4, набранный в текстовом редакторе Microsoft Word в формате \*.rtf шрифтом Times New Roman, кеглем 14 pt. через один интервал. Отступ красной строки: в тексте — 12 мм, в затекстовых примечаниях (концевых сносках) отступы и выступы строк не даются. Точное количество знаков определяется через меню текстового редактора Microsoft Word (Сервис — Статистика — Учитывать все сноски).

Параметры документа: верхнее, нижнее и правое поля — 25 мм, левое поле 30 мм.

Затекстовые примечания оформляются в соответствии с ГОСТ Р 7.0.5.–2008 «Библиографическая ссылка. Общие требования и правила составления».

После затекстовых примечаний должна быть надпись: «Статья публикуется впервые», ставится дата и авторучкой подпись автора (подпись сканируется в черно-белом режиме).

Далее следуют сведения об авторе (авторах) — на русском и английском языках, включающие Ф. И. О. (полностью), ученую степень, должность, место работы, контактные телефоны, адрес электронной почты.

Статью необходимо отправить либо по электронной почте: [publish@rgisi.ru](mailto:publish@rgisi.ru), либо в виде компьютерной распечатки на бумаге и приложенного электронного носителя (диски CD-R, CD-RW) по адресу: 191028, Санкт-Петербург, Моховая ул., дом 34.

Все статьи, представленные к публикации, проходят обязательное рецензирование Экспертным советом научного альманаха.

Публикации статей в альманахе бесплатны.

## **Requirements to the articles to be accepted for publishing in Theatron – the academic quarterly journal of Russian State Institute of Performing Arts**

The main text of the article should be preceded with the full name of the author (authors); article title; short abstract and key words in Russian and in English up to 800 characters with spaces.

The amount of the article should be 10,000 to 40,000 characters with spaces.

The text should be submitted in print, on pages of A4 size, typed in MS Office, in \*.rtf file, font Times New Roman 14pt, with 1 space. Paragraph in text 12 mm. Endnotes without paragraph or indents.

Upper, lower and right page margins of 25 mm, left margin of 30 mm.

Endnotes should satisfy Russian state bibliographical standard ГООТ P 7.0.5–2008.

The endnotes should be followed with the note: “This article is published for the first time”, the date and handwritten signature of the author. (The signature is scanned in black and white).

This note is followed with the information about the author that should include full name, title, position, contact phone numbers, email.

The article should be submitted through email to [publish@rgisi.ru](mailto:publish@rgisi.ru) or in print and digital CD-R, CD-RW) to

Publishing Dept.  
Russian State Institute of Performing Arts  
Mokhovaya St., 34  
St. Petersburg  
191028 Russia

All articles submitted for publishing are reviewed by the Experts Board of the academic quarterly.

Articles by post graduate students and by doctorants are published free of charge.



Подписано в печать 06.03.2018. Формат 70x100 1/16.  
Гарнитура Petersburg. Бумага офсетная.  
Печать офсетная. Усл. печ. л. 10,73.  
Тираж 200 экз. Зак. тип. №1058

Отпечатано в ООО «ИПК „Береста“»  
196084, г. Санкт-Петербург, ул. Коли Томчака, 28.